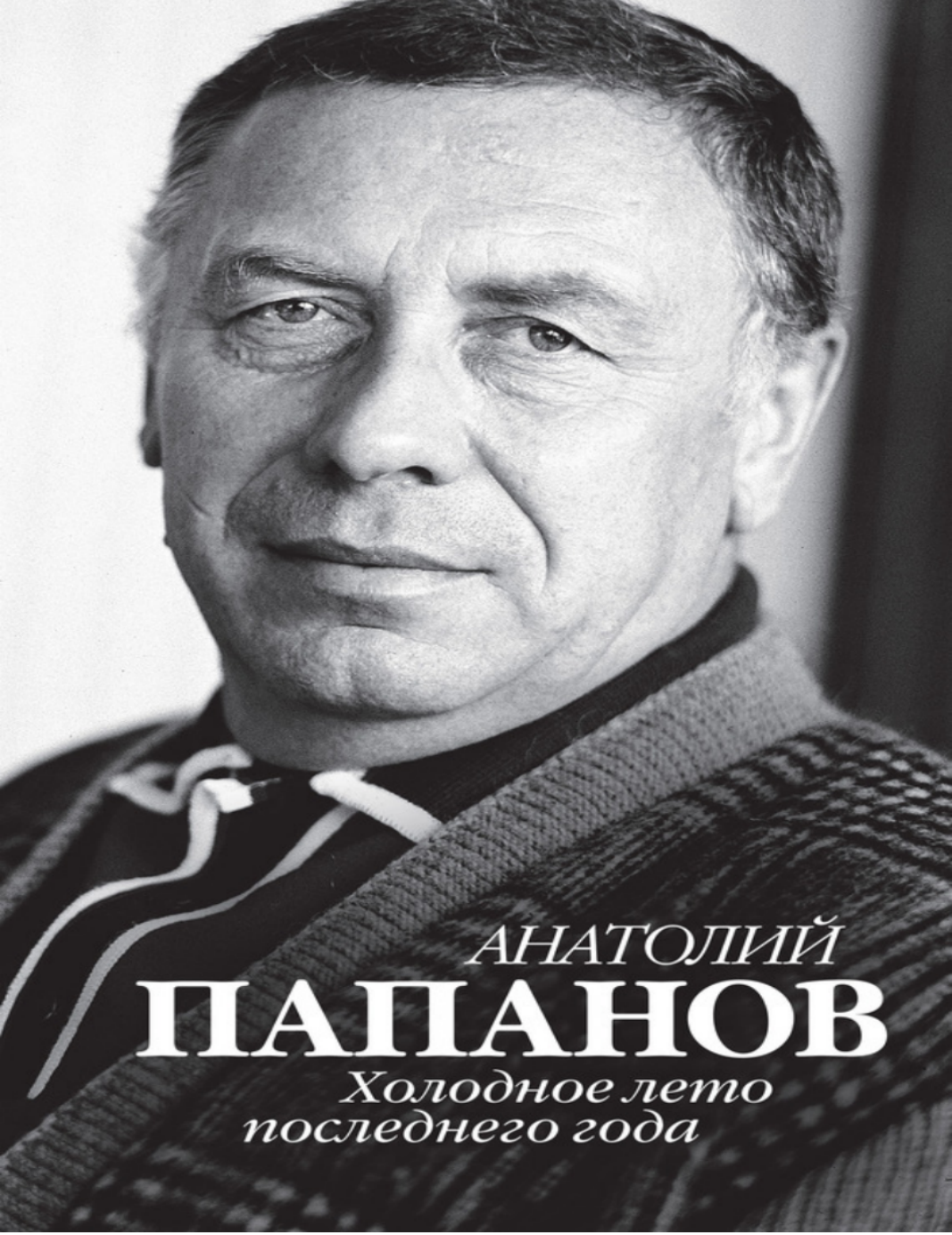
АНАТОЛИЙ
ПАПАНОВ
Холодное лето
последнего года

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Анатолий Дмитриевич Папанов – выдающийся советский актер театра и кино, народный артист СССР, участник Великой Отечественной войны. Его яркие роли – классика советского кинематографа. Память об этом замечательном актере живет даже спустя много лет после его смерти. В основе книги лежат воспоминания актера о жизни, семье, ролях в кино и театре, забавные и не очень истории его непростого жизненного пути. Великий актер мало поведал нам о личном… Как он говорил: «Артист вне сцены или экрана не должен быть прочитанной книгой для зрителя, а уж выставлять напоказ свою личную жизнь и вовсе не годится…».

- Анатолий Папанов
  -
  - Не должно быть «прочитанной книгой»…
  - Мама – дорогое, сокровенное, святое
  - Мое место в этом списке
  - Однажды я зашел в заводской клуб…
  - Я пришел в ГИТИС, хромая, опираясь на палку…
  - Снимайте шляпу, вытирайте ноги
  - Театр Сатиры
  - Не жалею, что поздно пришел в кино…
  - Это действительно ЕГО роль
  - «Белорусский вокзал». Об этом фильме – отдельно
  - Не маячить на семи ветрах
  - Такова уж моя метода
  - Понятие «лидера» в театре
  - Способность служить разным видам искусства
  - Мультфильмы – доброе искусство
  - Вопросы требуют ответов
  - О том, что не случилось
  - Александр Прошкин, кинорежиссер.
  - Роли Анатолия Дмитриевича Папанова в театре, кино, работа в мультипликации
    - Театральный репертуар
    - Фильмография
    - Озвучивание мультипликационных фильмов

Анатолий Папанов
Холодное лето последнего года

Серия «Театральный Олимп»

© Юрий И. Крылов, текст, составление, 2017
© Оформление. ООО «Издательство АСТ», 2017

* * *

Не должно быть «прочитанной книгой»…

Эта книга подготовлена на основе статей и интервью Анатолия Дмитриевича Папанова. Составить ее было не совсем просто, и вовсе не по причине скудости материала. Напротив, артист дал множество интервью, часто не считаясь с собственной занятостью и усталостью, чему удивлялись сами журналисты. Причем издания, где опубликованы беседы с Папановым, порой очень далеки от театра – это и спортивные, и узкоспециальные, и разнообразные местные газеты… Такая безотказность продиктована уважением к чужому времени и чужой работе, потому что свою профессию Папанов уважал бесконечно.

Сложность в другом: во всем том, о чем рассказывал сам Анатолий Дмитриевич, почти отсутствует то, что составляет основу большинства мемуаров и воспоминаний, – личное. Да и едва ли то, что он считал нужным рассказать о самом себе, своей семье и своих близких, о своих интересах и привязанностях, заинтересует любителя подробностей жизни знаменитостей. Скрывать ему было нечего – Папанов прожил достойную, честную жизнь. Но сам он в одном из интервью сказал, что артист вне сцены или экрана не должен быть прочитанной книгой для зрителя, а уж выставлять напоказ свою личную жизнь и вовсе не годится… Что ж, будем считаться с его позицией – она заслуживает уважения.

В Папанове не было ничего от знаменитого артиста. Будучи очень известным и узнаваемым, он тяготился своей известностью и чуждался всего, что могло ее подчеркнуть. Скрывался за темными очками и невзрачной одеждой. Не было в нем ничего показного. Александр Прошкин, режиссер фильма «Холодное лето пятьдесят третьего», вспоминал, что Папанов, в отличие от других людей, не афишировал свою интеллигентность, и сквозь наружную его простоватость вдруг прорывалась то цитата из Тютчева, то еще что-либо подобное. Сам стеснительный и деликатный, он не терпел, когда лезли к нему в душу, и отгораживался от этого. Всерьез же много, подробно и увлеченно он говорил об одном – о профессии, о работе, об искусстве. О дорогих для него людях, встреченных им в разные времена. И в этом разговоре можно очень многое узнать и о самом Анатолии Дмитриевиче Папанове, о его взглядах, пристрастиях, принципах, о его непростом жизненном пути. Там, где это нужно, мы будем сопровождать рассказ необходимыми комментариями, ссылаться

на литературные источники, а также предоставлять слово близким артиста (в первую очередь – его супруге, Надежде Юрьевне Каратаевой), его друзьям и коллегам.

Мама – дорогое, сокровенное, святое

Я прожил долгую жизнь, многое повидал, за плечами война, сорок лет работы на сцене, в кино, встречи с интересными людьми… Словом, не могу пожаловаться на отсутствие ярких впечатлений и запоминающихся событий. Журналисты, да и некоторые зрители, часто спрашивают: «А что в вашей жизни было самое-самое?» Я отвечаю: «Мама». Но так как вопрос этот обычно задается в череде других вопросов, – к примеру, между: «Каковы ваши дальнейшие творческие планы?» и «Ждать ли продолжения серии „Ну, погоди“?» – то и мое ответное слово скромно теряется в ворохе других. К сожалению. Потому что хоть и простое это слово, всем известное, но у всякого человека так много за ним стоит.

Мама… Первое слово, которое человек произносит, вступая в жизнь, и последнее, которое он шепчет немеющими губами, уходя из нее. Все самое сокровенное, дорогое, святое заключено для нас в этом слове. Я как-то спросил одного нашего известного спортсмена: когда тебе приходится выступать в международных соревнованиях и вокруг тебя спортсмены из других стран перед ответственным стартом молятся, крестятся на счастье, о чем ты думаешь в эти мгновения? Он ответил: «Я шепчу про себя: „Мамочка, помоги мне“». Я не удивился, потому что сам на войне, в самые страшные, решающие минуты, тоже шептал эти слова. А самые частые воспоминания, которые согревали меня в ту тяжелую пору, – о детстве, о доме, о Москве. Закроешь глаза – и вновь окажешься в знакомой восемнадцатиметровой комнатке, увидишь мать, отца, сестренку, и оживает душа, и будто вливается в тебя новая сила.

Отец мой был военным человеком, это накладывало отпечаток на его характер. А мама… Мама всегда была для меня близким человеком, утешала и поддерживала в трудную минуту. Ей я отчасти обязан и благополучием в моей семье. Она умела принять сторону моей жены (и была права), помогала понять мои ошибки…

Я вырос в Москве, в том районе, где сейчас станция метро «Спортивная», а моя улица – Малые Кочки – теперь называется улицей Генерала Доватора. И дом моего детства на месте стоит, время его пощадило. Прохожу, бывает, этой улицей, посмотрю на знакомое окно, и кажется мне, будто зовет меня оттуда мамин голос: «То-оля!..» И встрепенется что-то в душе…

Мое место в этом списке

Помню, уже спустя годы после войны бродил я по весеннему редкому лесу и вдруг увидел серый цементный конус с красной звездой и со столбцом фамилий на металлической табличке. Агапов, Дадимян, Мешков… Я читал фамилии незнакомых мне людей, а когда дошел до начинающихся на букву «П», подумал, что мое место в этом списке было бы здесь. Деловито так подумал, просто. Такой реальной представлялась мне смерть в окопах той страшной войны, так часто дышала она мне прямо в лицо.

В армию меня призвали в 1940 году. Служба моя началась в Саратове, затем перевели в Оренбург. Там и застало меня известие о начале войны. Короткая подготовка – и на фронт. А возраст – всего девятнадцать.

В июле нас сформировали и направили на 2-й Юго-Западный фронт – харьковское направление. Прибыли оборонять небольшой городок. По виду тех, кто уже воевал, было ясно – тут жарко. Окопались. Силища на нас шла – не сосчитать. Почти вся дивизия полегла, от нашего взвода человек шесть или восемь в живых осталось.

Основную тяжесть войны несла пехота. Мина, которая танку рвет гусеницу, пехотинцу отрывает ноги. Марш-бросок на лафете – одно, а на своих двоих, да еще по колено, а то и по уши в грязи – другое. Пули бессильны перед броней, но вся броня пехотинца – гимнастерка. Сами понятия фронта и тыла относительны. Если пули противника доставали нас на излете и вязли в шинели, не задевая тела, – мы, пехота, уже считали себя в тылу.

Я помню свой первый бой, в котором из нас, сорока двух человек, осталось в живых четырнадцать. Я ясно вижу, как падал, убитый наповал, мой друг Алик Рафаевич. Он учился во ВГИКе, хотел стать кинооператором, но не стал. Мы бежали недалеко друг от друга и перекликались – проверяли, живы ли. И вдруг:

– То-о-оли-ик!

Обернулся. Алик падает.

Рядом кто-то кричал:

– Чего уставился? Беги со всеми, а то и самому достанется, если на месте-то.

Я бежал, не помня себя, а в голове стучало: нет Алика, нет Алика. Помню эту первую потерю, как сейчас.

Из оставшихся в живых сформировали новый полк – и в те же места. Грохот такой стоял, что порой сам себя не слышал.

А однажды утром была абсолютная тишина, и в ней

неожиданно:

– Ку-ка-ре-ку-у!..

Петух какой-то по старой привычке начинал день. Было удивительно, как только он выжил в этом огне. Значит, жизнь продолжается.

А тишину разорвал рев танков. И снова бой. И снова нас с кем-то соединили, и снова – огненная коловерть. Командиром нашего взвода назначили совсем молоденького, только что из военшколы, лейтенанта. Еще вчера он отдавал команды высоким, от юношеского смущения срывающимся голосом, а сегодня я увидел его лежащим с запрокинутой головой и остановившимся взглядом Я видел, как люди возвращались из боя совершенно неузнаваемыми. Видел, как седели за одну ночь. Раньше я думал, что это просто литературный прием, оказалось – нет. Это прием войны…

Но там же я видел и познал другое. Огромную силу духа, предельную самоотверженность, великую солдатскую дружбу. Человек испытывался по самому большому счету, шел жесточайший отбор, и для фронтовика немыслимо было не поделиться с товарищем последним куском, последним куревом. Может быть, это мелочи, но как передать то святое чувство братства – не знаю, ведь я актер, а не писатель, мне легче показать, чем сказать.

Говорят, человек ко всему привыкает. Я не уверен в этом. Привыкнуть к ежедневным потерям я так и не смог. И время не смягчает все это в памяти.

…Мы все очень надеялись на тот бой. Верили, что сможем выполнить приказ командования: продвинуться в харьковском направлении на пять километров и закрепиться на занятых рубежах. Мороз стоял лютый. Перед атакой зашли в блиндаж погреться.

Вдруг – взрыв! И дальше – ничего не помню… Очнулся в госпитале. Три ранения, контузия. Уже в госпитале узнал, что все, кто был рядом, убиты. Мы были засыпаны землей. Подоспевшие солдаты нас отрыли.

В госпитале меня оперировали, вытащили осколок, а потом отправили санпоездом в другой госпиталь, находившийся в дагестанском городе Буйнакске. Ехали долго, дней десять, и в пути мне было очень плохо, тяжело. Ухаживал за мной, помогая санитарам, молодой солдат (из легкораненых, как он говорил), совсем почти мальчишка. Прибыли к месту назначения, и в общей суматохе я потерял его из виду и очень грустил, потому что привык к этому доброму и улыбчивому пареньку. Когда стал ходить, неожиданно встретил его в коридоре госпиталя. Увидел

и… мурашки по телу побежали: «легкораненый» был без ноги.

Когда меня спрашивают, что мне больше всего запомнилось на войне, я неизменно отвечаю: «Люди».

Есть страшная статистика: из каждой сотни ребят моего поколения, ушедших на фронт, домой возвратились лишь трое. Я так ясно помню тех, кто не вернулся, и для меня слова «за того парня» звучат уж никак не отвлеченно.

Однажды в телепередаче я рассказал об Алике Рафаевиче, и ко мне пошли письма: однофамильцы Алика спрашивали о своих пропавших родственниках. А однажды пришла женщина, и я сказал: «Вы мама Алика», – ошибиться было невозможно, одно лицо. Мы переписываемся до сих пор.

В другой раз, выступая в Орехово-Зуеве, я рассказал о своем друге Александрове – был у нас такой веселый бесшабашный солдат, этакий стиляга – он фасонисто подворачивал голенище валенка, и вот по этому подвернутому валенку, торчащему из сугроба, я его однажды и узнал. Откопали – и правда он. А после выступления за кулисы пришел парнишка: «Это, наверное, был мой папа». Смотрю – лицо, походка, все похоже.

После ранения на фронт я вернуться уже не смог. Меня комиссовали подчистую, никакие мои просьбы и протесты не помогли – комиссия признала меня негодным к воинской службе. И я решил поступать в театральный институт. В этом был своего рода вызов врагу: инвалид, пригодный разве что для работы вахтера (я действительно побывал на такой работе), будет артистом. И здесь война вновь страшно напомнила о себе – требовались парни, а их не было… Так что те слезы в фильме «Белорусский вокзал», в квартирке бывшей медсестры, вовсе не кинематографические.

В. Плучек: «Еще при жизни Анатолия Дмитриевича Папанова я отметил, что люди, хотя бы мало-мальски его знавшие, говоря о нем, начинали не столько с его актерских качеств, сколько с человеческих. Это было следствием того, что Папанов – даровитая натура, наделенная прежде всего человеческой одаренностью: парадоксальными свойствами характера, редкостным юмором, самобытностью выражения мыслей и чувств, незаемным и ни с кого не скопированным мировоззрением. У него было свое, независимое ощущение жизни, идущее от трудной биографии, тяжелой и далеко не устроенной в бытовом отношении вплоть до позднего благополучия большого артиста. Он хлебнул лиха, видел войну, испытал на себе трудную долю инвалида. Для примитивной натуры хватило бы и половины пережитого Папановым, чтобы сломаться и погаснуть. Человеческая

одаренность помогла ему вынести из сложного жизненного пути прежде всего стереоскопичность видений. На сцене он не делал ничего упрощенного и примитивного. Каждая роль была пронизана недюжинной индивидуальностью артиста».

Лично я не стал бы называть войну школой. Пусть лучше человек учится в других учебных заведениях. Но все же там мы научились ценить Жизнь – не только свою, а ту, что с большой буквы. Все остальное уже не так важно…

Однажды я зашел в заводской клуб…

Я родился в небольшом уездном городке Вязьме, что на Смоленщине. И река там Вязьмой называется. Известен мой родной город на Руси давно, с тринадцатого, кажется, века. А знаменит он тем, что в Отечественную войну 1812 года под ним русские войска нанесли поражение отступавшей наполеоновской армии. Да и в минувшую войну досталось незваным пришельцам в смоленских местах… Стоят в Вязьме – вот уже несколько веков – церковь Одигитрии да Троицкий собор. Неподалеку от этого собора я и родился…

Отец мой, Дмитрий Филиппович, был военным человеком, служил в охране железнодорожного узла, мама, Елена Болеславовна Росковская (она была польских кровей, очень красивая женщина), хозяйничала по дому – она была модисткой, делала шляпки, но тогда ее мастерство было не востребовано. Двое детей – я и сестра Нина, чуть постарше меня.

Какая жизнь была в ту пору в маленьком городке? Радостей немного, однообразие, нужда. Но отец мой, человек веселый, неугомонный, активно участвовал в местной самодеятельности, которую, между прочим, организовал Николай Сергеевич Плотников, будущий вахтанговец. Руководила самодеятельностью бывшая актриса императорских театров Лучезарская, жена командира Вяземского воинского гарнизона.

Николай Сергеевич играл в те годы в небольшой местной труппе. Случалось и отцу моему играть в одних спектаклях с Плотниковым. Да и нас с сестрой нередко вводили в спектакль, если на сцене нужны были дети. Мама была против этого, но отец всегда отстаивал нас, причем не конфликтуя, а, напротив, превращая спор в добрую шутку. Он был любимцем Лучезарской, которая не раз отмечала его актерские способности. И еще отец постоянно снабжал спектакли любителей утварью из собственного дома, что вызывало уже открытое недовольство мамы. Однажды для изображения грома за кулисами (это как раз делал я) он принес из дому корыто, вещь по тем временам очень ценную. А били по нему плотницким молотком так, что потом в дело употребить его уже нельзя было. Что было! Трагедия! Мама долго не могла успокоиться, и понять ее было нетрудно: в корыте обстирывалась вся семья. Отец ходил, виновато опустив голову, но иногда вдруг бросал на меня взгляд, полный лукавства: ничего, мол, обойдется…

Позже мы переехали в Москву. Отец стал гражданским лицом, работал на стройке, мама тоже поступила на работу – строгальщицей на завод.

Я много времени бегал с мальчишками во дворе, мы играли в казаки-разбойники, чижика, лапту. Кино, мороженое… Но жили, как взрослые, – всеми новостями страны, говорили о челюскинцах, Шмидте, Доронине… Появился фильм «Чапаев» – только и разговоров было, что о геройском командире и его ординарце Петьке. Рассказывали-пересказывали фильм друг дружке, хотя все знали наизусть не только каждый кадр, но и почти весь текст.

Учился я тогда плохо, читал мало. Но кино очень любил. Ближайшей от нашего дома «культурной точкой» был Дом культуры «Каучук». Туда я и ходил в кино, на концерты. Смотрел и спектакли драматического коллектива ДК: «Профессор Полежаев», «Учитель» (по пьесе Сергея Герасимова, который поставил одноименный фильм), «Укрощение строптивой», «Васса Железнова», водевили. Руководил коллективом известный вахтанговский актер В. В. Куза. Своим приобщением к театру, сценической культуре я обязан этому на редкость доброму и талантливому человеку. Общаясь с ним, стал понимать, что актерство – это прежде всего труд, и труд нелегкий. Позже, уже выступая в коллективе ДК, я смотрел спектакли вахтанговского театра и видел прекрасные создания Василия Васильевича – его Растиньяка в «Человеческой комедии», Годуна в «Разломе», Мишеля Бродского в «Интервенции»… Созданные им образы всегда были овеяны романтикой, и это было естественно, потому что сам Василий Васильевич оставался в жизни вдохновенным романтиком, настоящим рыцарем без страха и упрека. Недавно в одном из старых театральных календарей я прочитал, что Василий Васильевич ухитрился (в двадцатом-то веке!) подраться с одним из актеров на дуэли из-за понравившейся ему женщины и потом лежал в больнице с огнестрельной раной. Человек, увлеченный своим делом, он принес с собой эту увлеченность и в коллектив ДК, работал с любителями так, будто готовил их к профессиональной актерской деятельности, хотел даже создать в будущем еще одну московскую труппу. Вахтанговцы преподавали в нашем коллективе технику речи, движение, фехтование. На занятиях по мастерству актера бывали Щукин, Горюнов, Понсова. А декорации какие были, а костюмы!

Как ни удивительно, но именно к той поре относится мое (и других студийцев) радиовыступление – в спектакле «Профессор Полежаев», который транслировали по радио.

Играл я в том коллективе Гортензио в «Укрощении

строптивой», Пятеркина в «Вассе Железновой», другие роли… Если быть откровенным, то поначалу я пошел туда не из особенной тяги к искусству, а из эгоистических соображений: те, кто участвовал в клубной самодеятельности, могли бесплатно ходить в ДК на фильмы и концерты. Но позже совершенно пленился человеческим обаянием и талантом Василия Васильевича, любое его указание старался выполнить, что называется, стремглав. Делал черную работу, строил и таскал декорации, получая от этого огромную радость. Ходил и в другие кружки ДК – хоровой, изостудию, играл в оркестре на домре. Мне открывался совершенно неведомый мир, о котором раньше и не подозревал. Это было как дверь в какую-то иную, неведомую, чудесную жизнь, куда мне вдруг разрешили заглянуть.

Отношение мамы к моим увлечениям было уже совершенно иным, чем раньше. Она была довольна тем, что я почти расстался с улицей, где со мной часто случались огорчавшие ее приключения, а то и драки…

Василий Васильевич говорил нам о Пушкине, Шекспире, Достоевском, а я слушал и чувствовал, что лицо мое заливает краска: ведь я этих книг не читал. И когда Куза, случалось, говорил: «А помните, в „Медном всаднике“…» – я опускал голову и изображал глубокомыслие. А сам думал: только бы не спросил именно меня, только бы другие не догадались, как мало я знаю…

И я потянулся к книгам. Поначалу – из нежелания быть белой вороной, из боязни быть разоблаченным в своей серости. Но очень скоро стал читать уже не из страха. Просто не мог оторваться. Куза иногда говорил:

– Растет будущий студент-вахтанговец.

Всерьез этих его слов я не принимал, объяснял их добрым отношением Василия Васильевича ко мне.

Много лет спустя понял, как важны были для меня его одобрение и поддержка. Когда близкие верят в тебя, вслед за ними ты сам становишься способен сделать многое. Куза был бескорыстно добрым человеком. Он искренне любил нас, водил на репетиции и спектакли в театр Вахтангова, потом подолгу разговаривал с нами о том, что мы видели.

Сам Анатолий Дмитриевич тоже обладал этим качеством своего первого наставника. «Однажды, – вспоминает Н. Ю. Каратаева, – он сказал мне: „Я хочу как Качалов. Был с ним такой случай. Подходит к двум актерам, говорит одному из них: „Вы вчера прекрасно играли в спектакле“. Потом, чтобы не обидеть другого: „И вы – тоже!“ А тот, другой, отвечает: „Василий Иванович, я в этом спектакле не занят!“ – „Да? Но вот

если бы были заняты, тоже сыграли бы превосходно!“”»

Видел, как репетировал Кутузова Б. В. Щукин. Смерть помешала Борису Васильевичу сыграть в этом спектакле. Роль Кутузова играл прекрасный актер Державин, отец актера нашего театра Михаила Державина.

Когда видел Рубена Николаевича Симонова в роли Дон-Кихота и Горюнова в роли Санчо Пансы, немел от восторга. А тот же Симонов в спектакле «Много шума из ничего»! А Щукин в спектаклях «Человек с ружьем» и «Егор Булычев»! Забыть такое просто невозможно.

Десятый класс я заканчивал в вечерней школе, потому что поступил работать на 2-й подшипниковый завод, в ремонтную мастерскую. Надо было помогать семье. Мой мастер, Василий Иванович Захаров, запомнился мне тихим и застенчивым человеком. Помните фильм «Наш дом»? Так вот, Василий Иванович в какой-то степени – прообраз моего героя Ивана Ивановича Иванова. По крайней мере, работая над этой ролью, я старался подробнее вспомнить его манеру общения с людьми, характер, голос, походку… Учил он меня старательно, не торопясь, не раздражался, если я что-то не понимал. Он все умел в своем деле и все знал в нем до последней детали, но оставался неправдоподобно скромным. Настоящий мастер, с огромной внутренней культурой. На завод всегда приходил чисто выбритым, элегантно одетым, аккуратнейшим образом вешал костюм в личный шкаф. Не курил у рабочего места, хоть это и не запрещалось. Я не зря вспоминаю его в ряду моих учителей.

А потом началась война…

После ранения и госпиталя, где лечился месяцев пять, я вернулся в Москву: был признан инвалидом.

Отца в Москве не было, он работал где-то на Урале. Там же работала и сестра.

Мама знала о моем приезде, но в тот день у нее была смена на заводе. Дома увидел на столе картошку, хлеб, в кульке лежали конфеты «подушечки». Я не стал садиться за стол, лишь умылся и ждал маму.

Потом мы сидели с мамой за столом, она все плакала, глядя на меня. Я закурил, и мама очень огорчилась.

– Ты куришь?

– Я и до войны курил.

– Молчал бы хоть…

Я пошел на завод. У станков стояли женщины и ребята-подростки. Мне в работе на заводе отказали из-за состояния здоровья. Сейчас я всматриваюсь в себя – в потертой гимнастерке,

с сержантскими погонами, отправленный на инвалидную работу по охране наркомата целлюлозно-бумажной промышленности (камень лежал на сердце от сознания своей неполноценности), – и удивляюсь, что мне хотелось жить и казалось, что жизнь – совсем неплохая штука, и многое еще впереди.

Однажды я зашел в заводской клуб, в котором раньше занимался в самодеятельности. Предложил создать концертную бригаду, чтобы выступать перед рабочими. Хорошо помню, как тепло, с какой благодарностью принимали на заводах наш маленький коллектив, состоящий из нескольких старушек, девушки и меня. А вскоре мы стали выступать и перед бойцами на фронте.

Тогда же я решил поступать в институт театрального искусства.

Я пришел в ГИТИС, хромая, опираясь на палку…

В 1942 году я пришел в ГИТИС, к тогдашнему руководителю института М. М. Тарханову, знаменитому мхатовцу, народному артисту СССР. Пришел хромая, опираясь на палку…

Я читал «Сына артиллериста» К. Симонова. Помню, что читал очень плохо и во всем винил свою проклятую палку, которую вертел в руках.

Михаил Михайлович взглянул на нее и спросил только:

– А сможешь?

– Так точно, смогу! – ответил я по-военному.

– Ладно, – сказал Тарханов, – приходи через четыре дня.

Пришел. На доске объявлений висел отпечатанный на машинке список принятых в институт еще в августе. И в этом списке карандашом была дописана моя фамилия. Меня взяли сразу на второй курс. Это объяснялось очень просто: там не хватало мужчин.

В институте я попал в атмосферу такого доброжелательства, какое пожелал бы увидеть и испытать на себе всем студентам актерских факультетов. Наши учителя были строги, очень строги и требовательны. Но это были строгость и требовательность отцов и матерей, заинтересованных в том, чтобы их дети стали настоящими людьми и настоящими профессионалами. С той самой поры я выверяю силы и возможности с вершин мастерства моих учителей по театральному институту – Тарханова, Леонидова, Телешовой, Сахновского, Дикого, Горчакова, Завадского. Мы жили тогда спектаклями МХАТа, Малого и Вахтанговского театров, моими кумирами были Хмелев, Дикий, Книппер-Чехова (кстати, диплом мне подписывала именно она). ГИТИС для нас был самым настоящим домом, в котором мы и учились, и питались, и, случалось, ночевали. Прикорнешь где-нибудь, смотришь – уже утро, и пора идти на первую лекцию. Смеялись, шутили, репетировали какие-то капустники, писали пьесы, делали самостоятельные отрывки. Бывали, конечно, и курьезы. Например, однажды осенью мы поехали в колхоз – нас попросили играть там отрывки. Мы долго и тщательно готовились. Приехали. Висят афиши – все в порядке. А председатель колхоза, женщина, очевидно, не разобравшись сразу, кто мы и что, отправила нас работать в поле. Несколько дней мы убирали картошку, да так ударно, что потом, при подведении итогов, оказалось, что мы перевыполнили план.

Стали спрашивать, как наши фамилии и кто бригадир. Выяснилось, что мы артисты. Председатель колхоза перед нами долго извинялась. Стали писать нам благодарность. А бригадиром у нас был Юра Фрид, наш сокурсник. И его вдруг в этой благодарности громко назвали руководителем института и народным артистом Советского Союза. Так он у нас там и проходил. Был, например, такой случай. Подогнали два грузовика, сделали таким образом площадку, а одного из шоферов не предупредили. И вот я сижу на одном грузовике, а моя партнерша на другом. Идет сцена. А тот шофер, которого не предупредили, пришел после обеда, взял машину и уехал. Представляете, ситуация – я сижу, а партнершу увозят. Но зрителям это даже понравилось…

Помню, работая над ролью Астрова в учебном спектакле, я буквально жил, дышал Чеховым, мыслил его фразами. Он меня возвышал, я становился чище. Наверное, то, что я делал в этой роли, было наивно, плохо. Но я многое почерпнул для себя от Чехова, это было мне бесконечно дорого. Потом я долго мечтал о «чеховских» ролях, но прошло много времени, прежде чем эти мечты осуществились.

Продолжалась война, и мы, студенты, создавали фронтовые бригады, выезжали на фронт, который был поначалу всего в двух часах езды от Москвы, с концертами. Ездили в Рузу, Волоколамск, другие города Подмосковья и соседних областей. Играли отрывки из пьес, пели и даже показывали фокусы.

В нашей бригаде было десять человек, в том числе Серафим Егоров, Нина Хромова, моя будущая жена Надежда Каратаева, Дмитрий Полонский… Выступали в блиндажах, на лесных полянах. У нас был студент, который в концертах изображал Швандю из «Любови Яровой», пел песни из оперетт, а также вел программу. Это был Коля Озеров, сын известного оперного певца, будущий актер МХАТа, неоднократный чемпион по теннису и знаменитый спортивный комментатор, народный артист РСФСР и заслуженный мастер спорта СССР. А я в тех выступлениях читал любимого Симонова, М. Исаковского, А. Чехова – «Шуточка», «Пересолил», «Хамелеон».

Мы были еще неопытными, неумелыми, но наши выступления воспринимались с особой, фронтовой, жадностью к искусству. И, пожалуй, никогда мы не встречали такого благодарного зрителя. А сколько бесценного материала было для наблюдений! Мы буквально впитывали в себя все увиденное и услышанное.

На войне мы узнали истинную силу искусства – и этот опыт не заменят никакие рассуждения. Искусство помогало хоть ненадолго обрести душевное успокоение, а иногда – в буквальном

смысле – исцеляло от ран. Я из своего фронтового опыта помню госпиталь под Махачкалой, заставленные кроватями длинные коридоры. И громкий, словно пытающийся сдержать неуемную радость голос Лидии Руслановой: «Валенки, валенки…» Пластинку ставят несколько раз. Мы знаем: это по просьбе бойца, который сейчас на операции. Ему надо было срочно ампутировать ногу, а в госпитале не осталось анестезирующих средств. Он согласился на операцию без наркоза, только попросил: поставьте «Валенки». Помню, как в госпиталь, где я лежал, приехала Мария Петровна Максакова – сколько сил для выздоровления дало ее выступление!

Я после ранения плохо ходил, да и многие мои сокурсники тоже вернулись с фронта с разными увечьями. Но прошло совсем немного времени, и молодость взяла свое. Я всегда любил спорт, особенно футбол. И снова, теперь уже на институтском дворе, начались футбольные баталии – гоняли черный гуттаперчевый мячик, который почему-то назывался арабским. Хотя играть этим игрушечным мячом, чудом уцелевшим в военной неустроенности, было неудобно, страсти вокруг него кипели самые настоящие. Если бы не вмешательство нашего ректора, сидеть бы нам зиму без стекол.

В тех матчах я из-за своей малой подвижности чаще всего стоял в воротах. Но такое футбольное амплуа совершенно не устраивало меня на сцене Я хотел быть на ведущих ролях, а не статистом. Для этого нужно было как минимум научиться ходить, как все. Помог наш преподаватель сценического движения Иван Сергеевич Иванов. Он придумал упражнения, которые мне позволили в прямом смысле встать на ноги. Кстати, этот самый комплекс упражнений я делаю до сих пор каждый день.

Анатолий Дмитриевич нигде подробно не говорит о своем ранении, которое было нешуточным: у него не хватало части стопы и двух пальцев на ноге, кости стопы были раздроблены, и эти частички, отторгнутые организмом, временами отходили, причиняя мучения. Под срезанную пятку все время приходилось что-то подкладывать… Но к окончанию института Папанов не только играл в футбол, но и танцевал.

Я был слаб в общих дисциплинах, чувствовал себя часто не в своей тарелке. Стеснялся, старался догонять однокурсников. Приходилось много работать и над речью – педагоги обращали внимание на мои так называемые вульгарные шипящие. Я делал все, что мог, но у меня своеобразный прикус. Так что до конца правильной речь моя так и не стала. Не из-за нее ли я получал

потом роли разных малосимпатичных типов? Да и мультипликационный Волк заговорил моим голосом тоже, наверное, поэтому… Но я еще раз повторюсь – наши педагоги, настоящие мастера, так много сделали для меня!

Однако уже в первые годы учебы преподаватели и сокурсники отмечали, что Толя Папанов обладает актерским мастерством, удивительным для человека, недавно пришедшего в искусство. Он понимал законы сцены (иногда, правда, интуитивно), да и одаренность его ни у кого не вызывала сомнения. Занятия у В. В. Кузы, знание жизни, фронтовой опыт – все это не прошло бесследно. Н. Ю. Каратаева вспоминала, что по актерскому мастерству Папанов всегда был первым и выделялся среди однокурсников, хотя ощущал и старался заполнить пробелы в своем образовании.

Театральный критик Нина Велехова видела его в студенческую пору и так написала об этом: «Хорошо помню, как совсем юный Папанов впервые выходит на сцену со студенческой работой в водевиле „Спичка между двух огней“. Водевиль как водевиль, очень смешно, но видно, что студент Папанов играет шире фарса, непонятно как пронося через условности водевиля подлинные моменты драматизма состояния человека, попавшего в затруднительное положение. Все жизненно остро – в жесте рук, судорожно комкающих котелок, в танце испуганно скривленных ног, даже в куплетах, спетых богатым красками басовитым голосом. Почему-то приходило в голову, что… ему необходимо играть Леонида Андреева, Флобера, что перед нами актер на роли Достоевского, а если ближе – Леонида Леонова (который тогда еще шел по сценам) с его символически сгущенной гротескностью быта, где есть именно та перемешанность несовместимых психологических красок, которые заложены в творческой палитре молодого артиста. И вдруг я узнаю в те же дни, что Анатолий Папанов был ранен в ногу на фронте и что танцевать ему очень, очень больно!..»

Я уже говорил, что в институте встретил свою будущую жену, Надю Каратаеву. Она сначала привлекла мое внимание тем, что на ней была военная форма – как и на мне. Оказалось, Надя тоже была на фронте, работала в санитарном поезде. Фронтовое прошлое сблизило нас, мы стали общаться, вместе сидели в библиотеке, готовясь к занятиям. В общем, эта красивая и талантливая девушка пошла рядом со мной по жизни. Мы поженились в 1945 году, вскоре после Дня Победы.

«Наша любовь началась с трамвайных поездок, – вспоминает Н. Ю. Каратаева. – Мы ездили в одном трамвае в институт, общались. Шел 1942 год, в Москве был комендантский час – разрешалось лишь до 23 часов находиться на улице. Толя меня проводит, а потом дворами и закоулками бежит домой. Рисковал – его же мог задержать патруль! Когда я привела его к нам домой знакомиться, мама моя сказала: „Толя, наверное, хороший парень, но больно уж некрасивый…“ Он ходил в линялой гимнастерке – больше не в чем было, – вел себя очень скромно. Слова мамы на мое решение не повлияли, я знала Толю, знала, каким незаурядным, талантливым он был. Расписались мы с ним в 1945 году: 9 мая был День Победы, а 20 мая – наша свадьба. Со всех родственников собрали карточки на водку, сервировали стол. Я была в беленьком платьице, он – в каком-то костюмчике, принес букетик незабудок. Жить Толя перебрался к нам в коммуналку: в длинный коридор выходило одиннадцать комнат. В еде и одежде оказался неприхотливым».

В институте я играл комедийные роли (например, господина Дюроше в водевиле Д. Ленского «Честный вор»), но не только. Я уже говорил, что педагоги работали со мной над ролью доктора Астрова в «Дяде Ване».

11 ноября на государственном экзамене я в спектакле «Дети Ванюшина» играл Константина, который был по возрасту младше меня, а в комедии Тирсо де Молины «Дон Хиль Зеленые Штаны» – глубокого старика. Вот так забавно заканчивались годы ученья.

В 1965 году, в день двадцатилетия Победы, мы встретились с товарищами по институту. Вспоминали годы ученья, работу в фронтовых бригадах. Трудности уже не вспоминались, хотя голодными и холодными были наши студенческие времена. Но было у нас общее дело тогда, общий душевный настрой, мы были молоды, верили в будущее. Поэтому вспоминаются те времена только как счастливые!

В 1947 году я окончил ГИТИС и был приглашен в несколько театров, в том числе в любимый МХАТ и Малый. Мне представлялась возможность дублировать обожаемого мной Хмелева в «Дядюшкином сне». В Малый театр я целый месяц ходил на репетиции к Алексею Денисовичу Дикому, который ставил «Ревизора». Но я все же решил, что нельзя отрываться от товарищей, да и рано мне еще подыматься на такие высоты. И моя жена ехала в Клайпеду, где создавался русский драматический театр. Поехал туда и я. Главным режиссером театра был Борис Ниренбург, ставший позже известным постановщиком телевизионных фильмов.

Нелегко было расставаться с Москвой, с домом. Клайпеда потрясла нас: она была почти полностью разрушена. Трудно было представить, что в этом разбитом, сожженном городе теплится жизнь. На другой день после приезда мы с тысячами людей работали на субботнике по расчистке главной площади от развалин. А вечером был дан первый концерт.

Мы и потом участвовали в восстановлении города, убирали завалы, сажали деревья, цветы. Но не это было главной нашей задачей. Ведь в Клайпеде с 1938 года хозяйничали фашисты, проводилась политика онемечивания населения, так что восстанавливать нужно было не только дома.

Первой нашей премьерой в этом городе был спектакль «Молодая гвардия» по роману А. Фадеева. Я играл в нем Сергея Тюленина. Надо ли говорить, что я любил эту роль, что много вложил в нее своей души – ведь фронтовой опыт был в совсем недавнем прошлом. Мы с моим героем были почти ровесники. Оба любили фильм о Чапаеве, оба ненавидели фашистов. Я очень полюбил этого героя, паренька из шахтерского поселка, смелого, отчаянного, бескомпромиссного.

Мне просто физически не хватало кепки – в романе часто упоминается задиристая кепка Сережки – я все искал ее, но не мог найти ничего подходящего. И вдруг, идя однажды по улице, увидел мальчишку как раз в такой видавшей виды кепке, которая была мне нужна. Я так и замер! Остановил мальчика, попросил у него эту кепку, а ему новую купил. Так и сросся этот головной убор с моим героем. В сцене гибели молодогвардейцев. Сережка до боли сжимал ее в руке.

Между нами даже находили большое портретное сходство. А сам я считал, что похож на Сергея задиристым характером, бескомпромиссным отношением к жизни. Но главное, что нас объединяло, – это лютая ненависть к врагам нашей Родины, которую мы оба защищали с оружием в руках.

Конечно, нельзя сказать, что в этом спектакле я играл самого себя. Но в Тюленине я стремился передать все самое лучшее, светлое и героическое, что было присуще нашему поколению. Помогала мне и память о фронтовых товарищах, для которых, как и для Сергея, яростный девиз «Победа или смерть!» составлял смысл их тогдашнего существования – борьбы до последнего дыхания, до последней капли крови. Больше всего меня радовало то, что зрители, особенно молодые, близко к сердцу приняли моего Сережку: он был понятен и близок, они им восхищались. А ведь подавляющее большинство из них родились и выросли в Литве и далеки были в своих убеждениях от нас. Мне до сих пор приятно вспоминать, что учащиеся гимназии (так в тогдашней

Клайпеде назывались школы), побывавшие на нашем спектакле, написали, что им очень понравился мой герой.

В ноябре 1947 года появилась первая в жизни Анатолия Дмитриевича рецензия. В ней давалась высокая оценка спектакля «Молодая гвардия», и особенно отмечалось исполнение роли Сергея Тюленина артистом Папановым.

Постановщик спектакля Б. Ниренбург вспоминал: «Все зарождалось, шло изнутри, выплескивалось с невероятным темпераментом и самобытностью. Уже тогда у этого начинающего актера было твердое собственное видение, собственная точка зрения, с которой его никто и ничто не могло сбить».

В Клайпеде мы должны были каждый месяц показывать новый спектакль, так что это была неплохая школа для артиста. Я играл Городулина в спектакле «На всякого мудреца довольно простоты», Тристана в «Собаке на сене», Леонида Борисовича в «Машеньке» А. Афиногенова, Рекало в спектакле «За тех, кто в море!» Б. Лавренева. А еще ездил с концертами по маленьким городам и селам Литвы, вел в школе кружок художественной самодеятельности. Вот такая насыщенная была жизнь. Я тепло вспоминаю ту пору – первые роли, первые успехи, первые цветы. Мы были молоды, работали очень увлеченно.

Наш театр в Клайпеде просуществовал недолго. Видимо, создание театральной труппы из актеров-ровесников – дело не всегда плодотворное, хотя в ту пору многие увлекались созданием молодежных театров на основе выпускного курса актерского факультета. Но все же молодым артистам необходим опыт старших, нужно вхождение в ту или иную театральную традицию. Да и мало пьес, которые могли бы исполнить актеры одного возраста.

Русский драматический театр довольно скоро расформировали, но дело свое он, думается, сделал: в городе стали появляться другие театральные коллективы. А нам нужно было решать, куда двигаться дальше. И тут мне помог случай.

Я вернулся в Москву с намерением поступить в Малый театр. Но дело было летом, театр был на гастролях, надо было ждать. И в эти дни я встретил А. А. Гончарова. В годы моей учебы Андрей Александрович преподавал в ГИТИСе, ставил концертные программы для студенческих фронтовых бригад, а позже работал очередным режиссером в Театре Сатиры.

К тому времени наш театр в Клайпеде был практически расформирован. Узнав об этом, Гончаров сразу предложил:

– Приходи к нам в театр.
С тех пор моя жизнь связана с Московским Театром Сатиры.

Снимайте шляпу, вытирайте ноги *(«записная книжка»)*

К аждая новая роль для артиста – «езда в незнаемое». Конечно, не следует обольщаться и думать, что возможностям нет границ. Но беда, когда режиссер постоянно использует лишь какие-то определенные грани актерского дарования, какие-то привычные краски. Это обкрадывает, обедняет артиста, да и режиссеру не приносит большой творческой радости. Какая уж тут радость – идти проторенной дорогой! Ведь искусство – это открытие. И, как всякое открытие, дается нелегко.

Мне кажется, жизнь артиста немыслима без арсенала средств, в основе которых лежат наблюдение и накапливание деталей. Неизвестно, в какой роли они пригодятся, но они всегда должны быть под рукой. Беден тот актер, который не наполнен деталями. В этом отношении актера можно сравнить с сапожником. Неизвестно, какие сапоги он будет тачать, но все необходимое всегда должно быть наготове. Вообще хороший мастер ценится по количеству и состоянию инструмента. Я как-то пригласил водопроводчика, а у него сверло не заточено, дюймового ключа нет. Что это за мастер? Он и не смог ничего починить.

Наблюдать жизнь очень интересно. А у актера увиденное возрождается в сценических образах. Вот обыденная ситуация – рыболов на реке. Но посмотрите, как он насаживает червяка, как держит удочку, как сидит, – и увидите характер. Я не пройду мимо, остановлюсь обязательно. Все собираю: жесты, взгляды, голоса.

Актер в любой момент готов что-то интересное схватить, перенять, запомнить – и зрительно, и эмоционально. Это становится действием автоматическим, даже не надо настраивать себя на волну наблюдения. Отправляясь на футбол, не нужно говорить себе: «Сегодня я буду искать на трибунах типаж для будущего фильма». Просто, выработав привычку наблюдать, невольно подмечаешь все увиденное.

Люди, знавшие Папанова, говорят, что подмечал Анатолий Дмитриевич и то, на что не всем свойственно обращать внимание. Марк Захаров вспоминает, как поразил его рассказ Папанова о деревенской свадьбе, где ему случилось побывать. Там подпошли пса, и он подходил к каждому из гостей, клал голову на колени и подвывал, будто жалуясь. Папанов показывал, как это происходило, и была в этом его изображении собаки глубокая

тоска…

Для исполнения комедийных ролей необходимо очень точно выверить все детали. Деталь решает судьбу характера. Вот, например, мне надо сыграть застенчивого человека. Как это показать? А оказывается, можно только приподнять бровь.

В фильме «Порожний рейс» я сыграл нудного, бесцветного человека. А он запоминается. И это одна из любимых моих работ. Когда я взялся за эту роль, у меня всплыли не только отдельные впечатления – вспомнился конкретный человек. В молодости я работал на дровяном складе, и начальник мой был страшный демагог. Вспомнилось, как веско он говорил, как смотрел в лицо собеседнику, как держал голову.

Смешным мне его и не пришлось делать. Он и в жизни был смешон. Что же касается бесцветных характеров, то актер может их расцветить. Вот, скажем, я читаю пьесу. Там сказано, что в кабинет начальника входит посетитель. И тут начинает работать фантазия. Как одет посетитель, как причесан, носит ли он усы? А может быть, он давно не ел? Тогда у него будет уже другое выражение лица. А может быть, он плохо воспитан и на ходу закусывает, хрустит огурцом? А может быть, начальник – женщина, и посетитель в нее влюблен? У наблюдательного артиста появится целый список способов сделать этого человека выразительным.

Я думаю о «записной книжке» художника… Она должна быть у каждого актера. «Записная книжка», в которую мы должны записывать жизнь. И неважно, в памяти ли мы храним все факты, события, встречи или же заполняем записями чистые листки блокнота. Нельзя быть актером, нельзя быть художником без любопытства к жизни.

Помните, как начинается повесть Л. Толстого «Хаджи-Мурат», что заставило писателя вспомнить эту историю? Репей, растущий у дороги. Так иногда начинается творчество.

И когда артисты Художественного театра ходили в московские ночлежки, спускались на дно жизни, трудно и буднично готовясь к своему взлету, к постановке знаменитой горьковской пьесы, – это тоже было ремесло.

В Москве множество приезжих – из самых разных мест, самых разных профессий. Море индивидуальностей, море человеческих типов, море разных характеров. Почему же мы не всегда наблюдательны и любопытны?

И еще: я не верю в большого человека с маленькой эрудицией. Мне кажется, талант приносит плоды только в совокупности с опытом, культурой, постоянным расширением

знаний. Примером может служить очень уважаемый мною С. Юрский, глубоко эрудированный, крайне пытливый, постоянно ищущий, постоянно недовольный собой художник. Актер с «записной книжкой». А всегда покоряющая А. Фрейндлих, точности искусства которой можно позавидовать! Хочется назвать и А. Миронова, очень трудоспособного и ищущего актера, вспомнить А. Демьяненко.

Вот что еще нередко бывает с молодыми актерами.

Он снялся в главной роли в фильме. Выпала такая удача – подошли внешние данные. Режиссер и оператор, вдохнув душу в это юное и прекрасное, хотя и не обремененное заботами создание, обливаясь потом, сняли его.

И вот актер готов.

О нем пишут статьи. Поклонницы присылают ему письма. Его снимают в новых фильмах. Его приглашают в театр. На телевидение. На радио.

С театральной репетиции он приезжает на студию. Сбрасывая пальто на руки костюмеров, на бегу читает текст, услужливо подсунутый ему помрежем.

Мне приходилось сталкиваться с такими «звездами», мечущимися между десятью музами. Боюсь, что большинство из них так и не станут настоящими актерами. Им некогда смотреть по сторонам, чтобы увидеть в жизни что-то, кроме самих себя. А вот я убежден, что нужно многое претерпеть, выстрадать по-настоящему, прежде чем стать актером. Разнообразный (в том числе и тяжелый, не всегда радостный) опыт – необходимая часть нашего профессионального багажа.

Но ведь порой то, что составляет слабость театральной молодежи, мы еще и возводим в силу. «Эта непосредственность! Эта непринужденность! Эта импровизационная манера игры!» Не дай бог – перевоплощение…

А ведь артисту нужно не только уметь произносить текст и вовремя приходить на репетицию – в искусстве необходимо мыслить. Актер должен приносить в искусство не только свои «данные». Он должен приносить свою тему. У нас иногда эти понятия путаются. Актер играет самого себя, и только самого себя в предлагаемых обстоятельствах. А критики утверждают – это его тема.

Актер всегда виден. Талант, позиция, тема – все на виду, просвечивается, как через рентгеновский аппарат. Каждый художник – это отдельный мир. Каждый несет в искусстве свою тему, свое отношение к ней. Это может быть ярко выраженная гражданская тема, как у М. Ульянова, или разоблачение цепкой психологии обывателя, как у Е. Евстигнеева, мотивы женской

силы, выражаемые Т. Дорониной эмоционально и тонко, или тема становления человеческой личности, которая вырисовывается у Н. Теняковой. Но тема – это не внешнее. Это обдуманное, пережитое.

Набором приемов, очень скоро превращавшихся в штамп, пытаются иногда подменить существо искусства, сыграть талантливость, интеллект по внешним признакам, не познав, что стоит фунт лиха, не испытав тех страданий и радостей, которые переживает подлинный талант и глубокий интеллект на пути к успеху. Да еще противопоставляют это «традиционному искусству»! Искусство либо есть, либо его нет, а настоящий актер – целый мир, что всегда шире понятия манеры.

Я думаю, в любой области деятельности неправильное отношение к своей популярности может превратить человека из профессионала в ремесленника: он перестанет совершенствоваться. Тем более что популярность бывает разная – настоящая и случайная. Например, первая роль артиста на сцене удачно совпала с его индивидуальностью или на киносъемке после нескольких дублей получились нужные жест и мимика, приятный ракурс – и об актере заговорили как о явлении в искусстве (и уже гроздьями висят его фотографии в киосках «Союзпечати»). А дальнейшие работы не подтверждают этого. Такая популярность разрушает, расстраивает актерский духовный инструмент, ведет к разочарованиям. Артистом сейчас стать нетрудно, но очень трудно выдержать заданный режим жизни и творчества.

Бывает и другое – нераскрытые возможности актера, неверное использование его индивидуальности. И хотя большая доля ответственности за это ложится на режиссера, разобраться в причинах своих удач и неудач обязан прежде всего сам актер. Но верная оценка вряд ли возможна до тех пор, пока актер не изучит себя. Надо знать свои возможности – голос, внешность, физические данные, черты характера – и уметь этим пользоваться. Евгений Вахтангов говорил Мансуровой: у вас от природы некрасивые руки, работайте над ними, сделайте их эластичными, пластичными, они должны быть как звук скрипки. Неизвестно, сколько времени понадобилось актрисе, но она добилась этой пластики. Я знаю, например, что не могу повторить манеру игры Чаплина, подражать голосу Смоктуновского, заимствовать психологический рисунок Жана Габена. Изучая людей, не всегда можешь воспользоваться их особенностями. Но надо изучать – и других, и себя.

Возможно, я говорю здесь резко. Но я нас, актеров старшего поколения, обвиняю во многих бедах сегодняшней театральной

молодежи. И прежде всего в том, что иные из них входят в искусство, забыв вытереть ноги и снять шляпу.

Наши крупные мастера должны напомнить молодым: «Служенье муз не терпит суеты». Ведь каждый мастер – это личность. И воспитывать он должен личностей. Воспитывать в уважении и во внимании к жизни. К большому и малому в ней. Ко всему ее спектру. Есть в Японии такое древнее искусство – икебана, искусство составления букетов. Нам надо учиться составлять букеты из многоцветья жизненных красок.

Когда я писал о «записной книжке» художника, о ремесле, я подразумевал именно это изучение жизни в ее великом многообразии. Только глядя вокруг широко раскрытыми глазами, можно постичь свою тему.

Из письма к дочери: «Самое пагубное в творчестве, особенно для начинающего, – это легкий успех или видимость успеха. На моей памяти таким людям ничего путного в искусстве не удавалось. В театре или кино лучше начинать с азов, с самого маленького… Не рвись в облака, стой покрепче на земле, и она одарит тебя.

Тебе осталось совсем немного потерпеть, хотя не понимаю, как это можно скучать. Сколько всего прекрасного: люди, природа, книги, науки, самоусовершенствование в профессии – займись хотя бы речью, голосом или поработай над каким-нибудь отрывком любимого автора. Подготовь себя физически: у тебя, например, слабовата реакция, замедлена несколько. Поработай над ней. Упражнения на внимание, упражнения на память… Ох, как это важно! Этим нужно заниматься каждый день, да и не только, разумеется, этим. Ты сама прекрасно знаешь, какой огромный комплекс необходимых занятий и упражнений существует.

Вначале будет тяжело, потом привыкнешь, а потом будешь ощущать радость и необходимость этого. Прекрасные результаты не заставят долго ждать. Поверь мне.

Я все время страдаю от того, что ты совсем забросила английский язык. Выучивать хотя бы фразу в неделю, хоть транскрипцию по словарю. Сейчас без языка нельзя, это – огромный тормоз и, если хочешь, – в творчестве.

Ох, как я был бы счастлив, если бы у меня было столько времени для скуки, как у тебя! Уж язык-то я бы обязательно выучил. Ведь потом закрутишься в производственном водовороте и будешь только с горечью вспоминать о „скуке“, о времени, которое не сумела использовать в необходимость и радость.

Артисту, как и любому художнику, необходимо много ездить, путешествовать, наблюдать, впитывать, накапливать материал

в свою творческую „записную книжку“. Я бы с удовольствием поехал бы в Кемерово и Томск. Ведь очень интересно это посмотреть своими глазами, узнать. Где же твоя первооснова актера – любознательность художника? Человековедение – ведь это так интересно! Наверняка они там отличаются хотя бы от москвичей: и говор, наверное, иной, и наверняка нравственные привычки иные… Я, например, как только приезжаю в другой город, сразу иду в баню: там люди обнажаются не только физически, но и духовно, нравственно! Как это интересно! А просто пройтись по улице, не торопясь, понаблюдать за ней, за людьми, манерами, повадками, речью, за внешностями для будущих характеров и гримов…

Поставь себе, например, задачу определить по внешнему виду прохожего: его профессию, склад жизни… Холост ли? Женат ли? Сколько лет? Курит ли? Пьет ли? Это же биография, материал. Этим же занимались и занимаются все художники.

Когда же скучать? А ты думаешь, Чехов А. П., больной, поехал на перекладных через всю Сибирь, в дождь и мороз, ради скуки? Ради жажды творчества надо воспитывать в себе потребность заниматься тем делом, которое ты себе избрала, – тогда у тебя не будет времени скучать…

А, в общем, это не приказы, а советы. Ты человек взрослый – живи, твори, чувствуй, думай».

Театр Сатиры

Когда я вступил в труппу Театра Сатиры, здесь блистало целое созвездие удивительных актеров: В. Я. Хенкин, П. Н. Поль, В. А. Лепко, Т. И. Пельтцер… Это был театр со своим неповторимым духом, со своими традициями, совершенно не похожий на другие. Он был единственным в стране Театром Сатиры и имел четкую жанровую направленность, которую ему приходилось отстаивать на протяжении многих лет. Только здесь шли, к примеру, спектакли-обозрения, призванные откликаться на злободневные события и бороться с рутиной, пошлостью, хамством и другими пороками. Здесь выработалась особая, только ему присущая стилистика, здесь любили точную бытовую зарисовку, умели вызывать смех зрителя остроумной репризой, фарсовым жестом, цирковым трюком. Артисты Театра Сатиры отличались умением танцевать, петь куплеты, владели искусством буффонады, в большом почете была импровизация… Это было совсем не похоже на то, к чему я привык, с чем до сих пор сталкивался.

Неудивительно, что поначалу я совершенно растерялся. К тому же меня практически сразу, неожиданно, ввели в спектакль «Вас вызывает Таймыр» – вместо заболевшего артиста. Прихожу на репетицию и вижу, что в афише моя фамилия! Как играл – не помню. Казалось, что очень плохо и что после такого дебюта меня уволят.

Этого, однако, не случилось. Более того, пишет М. Я. Линецкая, «роль Ашота Мисьяна в спектакле „Вас вызывает Таймыр“ была оставлена за Папановым. Играл он эту роль в прямую очередь с основным исполнителем, что на театральном языке означает не только „через спектакль“, но и признание».

Очень нелегко мне было поначалу в этом театре. Многое пришлось постигать, многому учиться. И при этом сыграть за первые полтора сезона одиннадцать ролей, таких, например, как Василий Сыропятов в «Женитьбе Белугина», Джек Холидей в «Мешке соблазнов» (по М. Твену), Лыжиков в «Роковом наследстве» Л. Шейнина, Нептун и Помощник режиссера в «Льве Гурыче Синичкине», Д. Ленского… Ролей было много… и ничего стоящего.

Сложность положения новичка состояла еще и в том, что сатировцы (это было и тогда, осталось и сейчас) всегда отличались особой изобретательностью в различного рода

розыгрышах – и за кулисами, и даже на сцене во время спектакля.

Помню, моему Джеку Холидею надо было по ходу действия утащить со сцены за кулисы мешок – тот самый, с соблазнами. И не просто утащить, но красиво, артистично взвалив его на плечи. Делал я это уже не раз и потому спокойно подошел к мешку, дернул его на себя, а он – ни с места! Будто пять пудов камней в нем. Я и так, и эдак – ну прилип мешок к сцене. А если точнее – был прибит к ней гвоздями. Хорошо еще, что молодым я был в ту пору, достало сил оторвать проклятый мешок. А за кулисами вместе со всеми смеялся автор розыгрыша В. А. Лепко. После нескольких различных розыгрышей-испытаний Владимир Алексеевич, глядя, как я легко и весело реагирую на «козни» коллег, похлопал меня по плечу:

– Ладно. Наш.

Это были годы, когда я стал добирать образование: много читал, ходил на концерты, художественные выставки. Короче, началось мое регулярное и плотное приобщение к художественной культуре. В поэзии по-прежнему любил Симонова, чьи стихи читал еще на фронте во время коротких передышек между боями, Твардовского. В театрах – Художественном, Малом – блистали те, о ком нынче легенды ходят. И в нашем Театре Сатиры тоже было к кому присматриваться, прислушиваться. Настоящий клуб был, например, в гримуборной Владимира Яковлевича Хенкина. Там постоянно собирались артисты, устраивали розыгрыши, мастерски рассказывали анекдоты – это были маленькие шедевры актерских перевоплощений! Хенкин был кумиром московской публики, зрители ходили «на Хенкина», сочувствовали его смешным, нелепым, но стойким и неунывающим героям. Я не мог пропустить его спектаклей, почти всегда смотрел из-за кулис, наслаждался. Помню и мастерство Владимира Алексеевича Лепко, его знаменитую «копилку чихов» – там были десятки блистательных вариантов на все возрасты и характеры. Это был большой артист с огромным запасом наблюдений за самыми разными явлениями жизни. Я всегда смотрел из-за кулис спектакли Хенкина, Поля, Лепко – нельзя было оторваться.

Время шло, роли мне доводилось играть разные, но ничего по-настоящему интересного я не играл очень долго.

Папанову пришлось впитать новую для себя театральную школу, без которой, возможно, он не стал бы таким, каким зрители узнали и полюбили его позже. Нужно было искать свое место в театре, а это был нелегкий и затянувшийся во времени процесс – хотя бы потому, что много лет Анатолий Дмитриевич

ходил в «начинающих» и считался артистом ограниченных возможностей. За одиннадцать лет, с 1948-го по 1959-й, когда появился спектакль «Дамоклов меч», позволивший артисту по-настоящему раскрыться, показать свой огромный потенциал, открывший не только зрителям, но и коллегам по театру совершенно нового Папанова, он выходил на сцену в двадцати пяти спектаклях, но за редким исключением находился на второстепенных, проходных ролях. Были в его репертуаре роли так называемых голубых героев, по старинному театральному амплуа предназначенные героям-любовникам. Молодой, светловолосый, стройный Анатолий Папанов, казалось бы, как нельзя лучше подходил для этих ролей. К тому же артист со свойственной ему тщательностью подходил к работе, придумывал своим героям биографии, своеобразные привычки, индивидуальные черточки, – но в комедийных спектаклях сами эти роли были драматургически бледными, вспомогательными, схематичными. И играть таких героев в окружении прославленных комиков, исполняющих главные роли, было настоящим мучением. Были и комедийные роли. Например, тепло встречали зрители Папанова в роли провинциального артиста, исполняющего роль Нептуна (водевиль «Лев Гурыч Синичкин»). Вся сюжетная линия заключалась в том, что актер-Нептун долго ждет своего выхода на сцену, а на его экзотический костюм для убедительности нацеплены раки, которых нужно поскорее вернуть в буфет. Папанов придумал своему герою забавный облик: выходил босиком, с взъерошенными, будто ветром, волосами, и выглядел фантастичным и в то же время каким-то житейским. Зрители реагировали на его выход неизменными аплодисментами.

В ту пору артист любил выразительные костюмы и грим, увлекался поисками внешней характерности своих персонажей, особенно комических.

Помогал ему в этом работавший в Театре Сатиры театральный художник Я. З. Штоффер, который обыкновенно делал наброски не в кабинете, а разговаривая с исполнителем, наблюдая за репетицией: сохранились эскизы десятков причесок, профилей, деталей костюма для разных папановских ролей. «Каждая, даже незначительная роль, – пишет М. Я. Линецкая, – вызывает бурную работу фантазии артиста». На фотографиях Папанова в спектаклях той поры «можно обозревать целую галерею носов: горбатых, курносых, в виде картошки и удлиненной туфельки, безапелляционно заявляющих о вкусах и пристрастиях их обладателей. Волосы росли на головах его подопечных самым замысловатым образом, обнажая или скрывая лбы, весьма красноречиво говорящие об умственных способностях их

владельцев». Были и пышные усы, и кустистые брови… Многие коллеги даже воспринимали сложный грим как непременный атрибут этого артиста, без которого он не может. Однако это был необходимый ему путь к гармоничному соединению в образе внешнего и внутреннего. Сама специфика Театра Сатиры подталкивала к таким поискам. Папанов всегда знал, что талант – девяносто процентов труда. И он трудился, ждал своей роли. Ждал очень долго, много лет. Иногда приходил в отчаяние, подумывал об уходе из театра. Иногда появлялись сомнения в себе как актере… А тогдашний репертуар артиста только способствовал тому, что его по инерции считали актером на комедийные, внешнехарактерные роли и роли положительных, но неубедительных героев. Именно в такой роли – парторга Муравьева в «Свадьбе с приданым» – произошел актерский провал Папанова, хотя в целом спектакль был всеми признан очень удачным и принес другим исполнителям славу и почести.

Спектакль «Свадьба с приданым» был звонким, веселым, была в нем жизнь, были интересные характеры. А вот моя роль была схематична, неинтересна…

Постановщик спектакля, замечательный режиссер Б. И. Равенских, признал, что «не угадал» этого артиста. Хотя позже Папанов блестяще играл такие роли, но тогда что-то еще не произошло, режиссер не нащупал то, что помогло Папанову впоследствии играть положительных героев.

Ситуация сдвинулась с мертвой точки позже, когда в театр пришел Валентин Плучек, и в репертуаре появились спектакли по произведениям В. Маяковского.

Пожалуй, впервые прочно я себя почувствовал в роли директора фабрики игрушек Синицына в спектакле «Поцелуй феи». Даже Серафима Германовна Бирман, которая – все знали – была очень скупой на похвалу, отметила эту мою работу. Правда, рождалось решение этой роли буквально в муках. Сначала я пробовал играть своего героя – бюрократа, приспособленца и ханжу – по-бытовому, реалистично, но что-то при этом терялось. Я долго мучился, думал, как сделать эту фигуру не проходной, выразительной, и в итоге у меня получилась этакая личность с оттопыренными ушами, плохо гнущейся шеей, с неторопливой, назидательной речью – уверен был Синицын, что все его просто обязаны слушать. И одежду я ему придумал: серый костюм и вышитая рубашка с галстуком, из каждого кармана торчит газета какая-нибудь, а в верхнем – тупой, списавшийся от резолюций

карандаш. И роль ожила, персонаж стал узнаваем. Был даже такой случай. На гастролях в Сочи, где мы играли этот спектакль, ко мне за кулисы пришел представительный человек – как выяснилось, «коллега» моего персонажа. И выразил недовольство тем, что я сгустил краски, что в жизни все это обстоит вовсе не так, что сатира должна быть более тонкой, и даже пригласил меня прийти к нему на прием, чтобы убедиться, что не такой уж он бюрократ.

Первоначально персонажу Папанова, появлявшемуся в середине пьесы, отводилась служебная роль. Но созданный им образ занял в спектакле центральное место, укрупнил конфликт, вывел его из кабинета директора фабрики в более широкий контекст. Фигура папановского героя стала гротесковой, и это сделало ее художественно завершенной. Гротеск был основан на очень точных и богатых жизненных наблюдениях – об их необходимости артист часто говорит в своих интервью. Внешний облик героя помог найти и нужный стиль исполнения. И хотя этот стиль отличался от комедийно-бытовой манеры других актеров, занятых в спектакле, актер мастерски вписал своего героя в общий ансамбль, не разрушив спектакль, а, напротив, только сделав его ярче. Все то, что копилось Папановым много лет – наблюдательность, фантазия, тщательная разработка самой пустячной роли, – наконец-то нашло выход.

Да, одно из главных качеств артиста – терпение. И непрекращающийся труд – наблюдения, чтение хороших книг, основательная работа над любой ролью. В этом я убедился…

Хотя Папанов пишет, что в этом спектакле впервые почувствовал почву под ногами, ему предшествовали несколько интересных работ.

Страстно и изобретательно был сыгран бездельник и сводник, ловко жонглирующий понятиями, – сват Мытыл в пьесе А. Токаева «Женихи».

Созданный фантазией Папанова персонаж спектакля «Потерянное письмо» никак не влиял на ход событий пьесы, но когда однажды артист заболел, В. Н. Плучек отменил спектакль – ему не хотелось лишаться краски, так обогащающей спектакль (а в нем участвовали Хенкин, Поль, Лепко). Папанов играл рядового избирателя Ионеску, и в этой роли тоже продумал облик героя: на сцене появлялся огромный мужчина на протезе, опирающийся на внушительных размеров палку, с воинственно торчащими усами и недобрым взглядом за стеклами очков. Он молчаливо стоял в

толпе избирателей, перед которыми выступал кандидат в депутаты. Но как только Ионеску приближался к трибуне, оратор пугался и смолкал. Это производило сильнейший эффект, зал неизменно аплодировал. В. Н. Плучек позже вспоминал, что именно тогда он «заподозрил нечто более глубокое в этом острохарактерном, немного грубоватом актере…».

Интересно была сыграна небольшая, но ярко написанная роль помещика Алупкина в спектакле «Страницы минувшего» по комедии И. С. Тургенева «Завтрак у предводителя», представшего в исполнении Папанова этаким отставным солдафоном, сродни Скалозубу, тупым и напыщенным.

Актерской удачей Папанова была и небольшая, но запомнившаяся многим роль в «Клопе» Маяковского. В. Н. Плучек писал: «Увидев его в роли Шафера в спектакле нашего театра „Клоп“, драматург Алексей Арбузов сказал мне: „Ну, это артист-танк!“ В самом деле, становилось страшно, когда Шафер произносил, накрывая шум свадьбы, свое знаменитое: „Кто сказал… „мать“?!“ За папановским персонажем стояла какая-то жуткая темная сила. Не было сомнений, что он хорошо знал множество людей типа Шафера, и все их свойства и качества переварил, переродил в себе огромный талант актера».

Однако роль в «Поцелуе феи» отличалась от других тем, что в ней был несравненно больший объем текста – и тут-то артист обрел жизненное пространство, чтобы показать, на что на самом деле он способен. Произошел в его творчестве скачок, сделавший очевидным рождение нового остросатирического актера. Другие открытия были еще впереди. Было Папанову тогда тридцать три года, свою первую большую (и не комедийную!) роль он сыграет через четыре года, в 1959 году.

К счастью, в наш театр пришел Валентин Николаевич Плучек – и начался, хоть и не сразу, новый этап моей актерской биографии. Я сыграл небольшие роли в нескольких его постановках, но переломным моментом стал, конечно, спектакль «Дамоклов меч». Роль Боксера была и остается одной из самых дорогих для меня. Казалось бы, отрицательный персонаж, этакий громила, воплощение грубой силы, гангстер на службе у отцов города – но хотелось, чтобы он вызывал у зрителя сочувствие, ведь есть у него в душе местечко для любви, есть в нем какая-то затаенная тоска, своеобразное благородство, есть глубина. У него был жизненный путь, который сделал его таким, – а могло быть и иначе. Это герой с историей, придумать и показать которую было настоящим счастьем для артиста. Мы продумали линию безответной любви Боксера к Дочери Судьи (ее замечательно

играла З. Зелинская) – в пьесе она едва обозначена, а образ моего героя очень обогатился. Меня в нем занимало все: как он двигается, с какими интонациями говорит – я ему и своеобразную манеру разговора придумал. Я в то время стосковался по лирике, по психологическим ролям.

В роли Боксера я впервые вышел на сцену без грима…

Прежде чем спектакль был отдан на суд зрителя, мне пришлось по-настоящему познакомиться с боксом. В наш Театр Сатиры был приглашен тренер – известный боксер Юрий Громов. Я стал тренироваться на лапе, с грушей, отрабатывать удары, прыгать со скакалкой, заниматься общей физической подготовкой. Были у нас и тренировочные бои.

«Дамоклов меч» был в репертуаре театра больше десяти лет, и каждый день, когда я играл Боксера, был особенным днем. Я с прежним трепетом выхожу на сцену в этой роли. И конечно, нужно поддерживать форму. Значит, в день спектакля – особый режим, рацион, тренировки… Надо обрести легкость спортсмена, чтобы спектакль ничего не потерял, чтобы сохранил свою свежесть. В нем все хорошо, он прекрасно, мастерски сделан, в нем используется совсем особенный театральный язык.

В. Плучек: «А ведь когда я пришел в театр, Анатолия Дмитриевича считали как бы „актером с ограниченной ответственностью“. Его видели ярким характерно-комедийным исполнителем ролей, так сказать, недлинного дыхания».

Ю. Никулин: «Как-то мы собрались на дне рождения у одной актрисы. И. Плучек был. Толя начал танцевать какой-то модный тогда, очень подвижный танец, да так это у него вышло, что режиссер, наконец, Папанова „увидел“. И в следующем спектакле – это был „Дамоклов меч“ – Анатолий Папанов поднялся во весь рост как актер. Он сыграл блестяще. С тех пор шел в гору, в гору, только в гору…»

В. Плучек: «В репертуаре театра был принят „Дамоклов меч“ Назыма Хикмета. Узнав, что на роль Боксера назначен Папанов, труппа оживилась. Шутили, что у Толи без грима, гуммоза, наклеенных носов или накладных ушей и шеи живой человек на сцене не родится. Да он и сам растерялся, когда я сказал, что Боксера придется играть со своим лицом. Спектакль вышел с триумфальной победой Папанова: лирико-драматическая струя в потоке тихой и грозной силы этого громилы Боксера, пронзительная нота любви удивляли и покоряли зрителей».

М. Линецкая: «Проведя Боксера через чистилище любви, на которую в пьесе нет ни одного прямого указания, Папанов создал образ емкий, значительный, полный внутренних контрастов.

Спектакль „Дамоклов меч“ еще раз перевернул сложившиеся представления критики и зрителей о Папанове. Его уже знали как прекрасного комедийного актера, теперь же всех поразила драматическая сила его исполнения. Хотя комедийные роли в его репертуаре преобладали долгие годы».

Н. Велехова: «… В этой роли скрытного, молчаливого Боксера, не слившейся с простоватостью его прежних героев, была скрыта просьба (может быть, и сам Папанов этого не осознавал до конца), просьба его актерской души выйти на более широкие просторы творческих исканий».

Я стал получать роли значительные, интересные. Только в театре. В кино не приглашали…

С приходом Плучека наступил новый период моей актерской биографии. Под руководством Валентина Николаевича я сыграл не только интересные, но и разноплановые роли. Я сыграл Мангана в пьесе Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца» – финансовую акулу, у которой, оказывается, тоже есть сердце, которое разбивается в странном доме капитана Шотовера… Эта роль создавалась мной почти одновременно с другой ролью – в кино я играл генерала Серпилина. По-моему, Манган – это один из самых совершенных образов Шоу и самых характерных для его театра. Как непохожи Манган в начале и Манган в конце! В начале он – просто босс, просто хозяин. Старый, опытный хищник, холодный, расчетливый, самоуверенный. И вдруг открывается, что он всего лишь подставное лицо, ширма для финансовых махинаций, благопристойная маска. Аферист-жулик? Опять не то… Бедняк без гроша в кармане, без всякой надежды на будущее. И вдобавок вы замечаете, что у него доброе, легкоранимое человеческое сердце… Герой меняется на глазах. Резкие, тяжелые краски постепенно переходят в легкие чеховские полутона. Такое превращение действительно напоминает реставрацию картины. Снимается слой за слоем, обнажаются новые краски, внешние очертания приобретают объемность, глубину.

В этой сложной роли я проходил как бы в миниатюре весь свой актерский путь – от персонажей типа Корейко или администратора парка до генерала Серпилина.

Плучек доверил мне совершенно неожиданную роль Мишеля Бродского в «Интервенции». Неожиданную и очень дорогую. И потому, что Бродский – фигура сложная, человек, в судьбе которого были крутые горки. И потому, что после большого количества комедийных ролей этот образ был воздухом, которого мне так не хватало многие годы. Это был спектакль, в котором

Валентин Николаевич хотел реабилитировать пафос – но не внешний. В Бродском был подлинный героизм, но тихий, лишенный внешних проявлений.

В. Васильева: «Мне посчастливилось быть его партнершей во многих спектаклях. Но был один, особенно нас сплотивший, – „Интервенция“ Л. Славина. Играть в театре комедийно-сатирического репертуара роли героико-романтического плана – это уже само по себе редкая удача. Но и огромная трудность: нам предстояло заразить собою зрителей, настроенных на смех. В таких случаях один поводырь – искренность. Я играла Жанну Лябурб, француженку, агитировавшую среди моряков французского флота, стоявшего в Одессе. Толя был русским подпольщиком Бродским. И нашел для своего героя все лучшее в себе: доброту, нежность, застенчивость, даже в какие-то моменты чуть заикался. Внешне – ничего от человека подвига, способного каждый час подвергаться смертельной опасности, а в результате и пойти на смерть. Бродский Папанова удивлял всех, кто знал творчество Анатолия Дмитриевича до встречи с этой ролью. Его считали актером гротеска, ярко комедийного плана. А генерал Серпилин в фильме „Живые и мертвые“, роль, в которой Папанов открылся как художник глубокой психологической темы, был еще впереди».

Я сыграл Василия Теркина – надо ли говорить, что значит такая роль для человека, побывавшего на войне.

В. Плучек: «На некоторых репетициях он импровизировал бесконечно и незабываемо. В спектакле „Теркин на том свете“ удивлял обликом бойца в валеночках, с фанерным сундучком, настолько естественного в каждом своем проявлении, что группа режиссеров из разных театров страны сошлась на мнении: „Теркин у Папанова, как Лев Толстой: богатая натура и правдив так, что иголочку некуда просунуть“. Как он приходил к такому Теркину?

Была там такая сцена: во время допроса „на том свете“ у Теркина обнаруживается в кармане гимнастерки некая фотография. Его спрашивают – чья. Он отвечает: „Так… Одной знакомой“. И вот на одной из репетиций Папанов, не спеша ответить на вопрос, держит паузу, в которой у него полились слезы, и отвечает: „Так… Одной знакомой“. А в паузе – целая биография дорогого человека, судьба любимой женщины, обреченной на разлуку с ним, возможно, ушедшей из жизни. Где актер обнаружил „манок“ чувства, которое так поразительно прорвалось и потрясло нас всех? Где-то там, в тайниках лично пережитого. Такие мгновения на репетициях – свидетельства

подлинного таланта. Жаль, что их не всегда видит зритель, что они чаще всего остаются дорогой тайной театра, восхищенных коллег».

Городничий в «Ревизоре» – очень важная для меня роль. Меньше всего хотелось бы, чтобы его воспринимали как абсолютно комический персонаж – мне-то совсем не хочется над ним смеяться. Он переживает настоящую трагедию – ведь он катастрофически ошибся в своих жизненных позициях, в своих расчетах, весь его казавшийся незыблемым мир рассыпается… Для меня это трагикомический персонаж.

В. Плучек поставил «Ревизора» не как привычную для того времени социально-бытовую комедию о нравах уездного города, а шире – в спектакле звучала гоголевская тема неизбежности расплаты людей за неправедные дела. И Папанов прекрасно исполнил роль городничего, освободив образ своего героя от штампов, свойственных массе других постановок.

В. Плучек: «Как режиссер я бываю настойчив в жестком рисунке мизансцен, строя спектакль от события к событию и актера от поступка к поступку. Так ставил я и начальную сцену „Ревизора“ – чтение городничим письма. Внезапно на репетиции Анатолий Дмитриевич в образе городничего вскочил, разметал все на своем пути и ушел со сцены. Затем вернулся, относительно успокоившись, еще раз подозрительно огляделся и только тогда начал читать письмо. Было очевидно: Антону Антоновичу Сквозник-Дмухановскому всюду мерещились враги. Так актер воплотил режиссерский тезис о всевластии страха над Россией. Ему захотелось появляться в этой сцене без мундира, в ночной рубашке, наскоро заправленной в брюки.

Он жадно отбирал из жизни наблюденное и пережитое, импровизировал… Будучи человеком волевым, Папанов однажды и навсегда завязал с употреблением спиртного – за праздничным столом неумолимо наливал себе „Нарзан“ вместо водки. Таким образом, в дни работы над ролью городничего у него была обостренная „эмоциональная память“ на похмельное состояние. И он выводил на сцену своего персонажа после трудной ночи, с перепоя, с тяжелой головой. А тут – это письмо с предупреждением о грядущем ревизоре! И жуткий сон с двумя крысами. У Гоголя сказано, что эти крысы были неестественной величины, и все мы привыкли представлять себе этаких крыс величиной со слона. А папановский городничий показывал двумя перстами крохотных, с птичку колибри, зверьков, клопово-мелких. „Неестественная величина“ крыс обретала жуткую форму ужасов

Кафки, мистическую силу, увиденную как бы с другой стороны. Вот оно – особое свойство большого художника: властно сохранить право на свое собственное видение явлений жизни».

Очень интересно было играть Юсова в «Доходном месте» А. Н. Островского (этот спектакль поставил в нашем театре Марк Захаров, настоявший, кстати, на моей игре без грима), Фамусова в «Горе от ума».

Придуманный Плучеком Фамусов не выглядел простоватым московским барином. Это был надменный аристократ с гордой осанкой и прекрасными манерами – человек отнюдь не заурядный. Эта роль была замечательно сыграна Папановым, который сумел перевоплотиться в настоящего дворянина и совершенно изменить свою речь, сделав ее изысканной.

Самой сложной в моем репертуаре была, пожалуй, роль генерала Хлудова из булгаковского «Бега». Как сыграть его, человека умного, противоречивого и одновременно страшного? К тому же он офицер высшего ранга, это особая «порода». Хлудов представлялся мне человеком больным – физически и морально, и уже за два дня до спектакля я старался мало есть, чтобы прийти к определенному физическому состоянию. Говорю не жалуясь – это требование профессии, а такие роли, как Хлудов, требуют роста над самим собой, своими прежними умениями.

Критики высоко оценили работу Папанова в «Беге». Актер поставил себе новую планку и взял ее, открыл совершенно новые для себя средства актерского мастерства. Душевное состояние Папанова – Хлудова постоянно менялось на глазах зрителей, отражая внутренние метания героя.

Конечно, играл я в своем театре и комедийные роли (многие из них я очень люблю – например, Шубина в «Маленьких комедиях большого дома»), участвовал в водевилях – настоящих, с танцами и пением куплетов – например, сыграл Клавдия Сенежина в «Последнем параде» А. Штейна. Но все же из плена комедии я, к счастью, стал вырываться. В кино появился Серпилин, потом Иванов в «Нашем доме» и Дубинский в «Белорусском вокзале».

Я очень люблю драматургию А. П. Чехова, в институте играл доктора Астрова И вот мне посчастливилось сняться у замечательного И Хейфица в фильме «В городе С.» (по повести «Ионыч») и сыграть Гаева в «Вишневом саде».

Очень дорога для меня и интересна роль Судакова в пьесе В. Розова «Гнездо глухаря». Судаков – человек незаурядный; он занимает очень ответственный пост. Но он из тех людей, которые, достигнув важного поста, забывают о тех, о которых они, казалось бы, и призваны заботиться, о тех, кто их на это место поставил. Судаков в нашем спектакле не сделан плохим человеком. Это было бы слишком плоско. Да и Чехов говорил, что нет совсем плохих или совсем хороших людей, есть люди, в которых больше плохого или больше хорошего. Вот и мой Судаков хороший, в общем, человек. Но он не может противостоять каким-то явлениям жизни, которые топят и засасывают его как личность Он слабый человек, закрывает глаза и уши на то, что должно его тревожить. Одним словом, глухарь. Есть в нем много нелепого, суетного. И все-таки он заслуживает и сочувствия.

Этот спектакль идет с большим успехом. И неудивительно. Очень важные социальные проблемы он поднимает. И пьеса талантливо написана Каждая реплика в ней, как говорится, поджарена И роли прекрасные. Хорошая драматургия – это праздник для актера.

Но хочу сказать вот о чем. Я уже упоминал о том, что почти до сорока лет играл небольшие, даже незначительные роли в театре. Так как-то уж сложилось – долго не находилась своя стезя, свои герои. Мой творческий потенциал перекипал, не находя выхода. Чувствовал я себя хоть и не ущербным, но «маленьким» актером. И на моей личной жизни профессиональные проблемы, конечно, сказывались: мы с женой долго жили в стесненных условиях, дочь наша появилась на свет позже, чем хотелось бы, – в 1954 году, а поженились мы в 1945-м, и долго были счастливыми владельцами всего одной раскладушки. А потом наступила полоса крупных работ, увлекательных открытий Хорош бы я был, если бы пришел к этому времени с комплексом духовной неполноценности! Как важно уметь ждать. И как я благодарен моей супруге, Надежде Юрьевне Каратаевой, за то, что она всегда верила в меня и поддерживала. А ведь могла – и справедливо! – жаловаться. Мы жили непросто, долго откладывали появление нашей дочери на свет. Да и не самым лучшим мужем был я в пору ожиданий своей настоящей роли. Спасибо, что моя мать все понимала и во многом способствовала укреплению нашей семьи, она полюбила Надю, поддерживала ее.

В ту пору, когда играть приходилось в основном эпизодические роли, от ощущения невостребованности появилась в жизни артиста опасная страсть – алкоголь. К счастью, Папанову хватило характера, а его близким людям – мудрости, чтобы эту

страсть преодолеть. Потом пришли настоящие роли, и Папанов дал зарок покончить с этим врагом своей семьи и творчества. Остались только воспоминания коллег о курьезных похождениях артиста и его друга – Е. Весника.

Проработав много лет в театре, я по-прежнему ужасно волнуюсь перед премьерой. Только отыграв несколько спектаклей, чувствую, что обретаю почву под ногами… К сожалению, критики у нас любят ходить на первые спектакли.

В. Васильева: «Такой внешне уверенный в себе, он волновался в работе так, что порой страшно за него становилось. Успехи давались ему нелегко, всегда путем огромного преодоления, огромной работы, которая, похоже, была нередко и мучительной».

В. Плучек: «Странно: признанный, любимый, мастеровитый, Папанов почти всегда проваливал премьеры. Он волновался, как ученик. Белели губы, дрожали руки, выступал холодный пот. Он, как ребенок, испытывал страх перед премьерой. И любил повторять: „У меня пульс, как у космонавта перед полетом в космос“.

Последующие спектакли играл блестяще – все репетиционные находки возвращались. Но критики завели привычку приходить именно на премьеры и обделяли себя тем, что видели не того Папанова.

Он боялся премьер, потому что были в нем и какое-то действенное целомудрие в отношении к искусству, и неслыханная ответственность перед самим фактом выхода на сцену. Спектакль был для Анатолия Дмитриевича священной акцией, актерской и человеческой. В напряженные дни премьер он бывал груб, раздражителен. Назавтра извинялся, как никто другой…»

Конечно, не все было гладко у меня в родном театре, разные бывали времена – счастливые и менее успешные, случались и разочарования. Доводилось играть в спектаклях, в которых участвовать не хотелось бы – репертуар наш состоял не сплошь из шедевров, а именно хороший драматургический материал является основой успеха. Играя в плохой, проходной пьесе, написанной на злобу дня, актер волей-неволей разменивается, а мне случалось это делать, мы, актеры, не всегда сами себе хозяева, да и режиссер тоже. Приходилось подчиняться не только художественным соображениям. Далеко не все, о чем я мечтал, мне довелось сыграть. Но я благодарен и Театру Сатиры, и Валентину Николаевичу Плучеку за то, что удалось. Ведь сколько интереснейших спектаклей поставлено, сколько сыграно – я

рассказал здесь не обо всем…

Мне предлагали перейти в другие театры, но я, наверное, консервативный человек, а с Театром Сатиры у меня так много связано, ведь я работаю здесь несколько десятилетий.

В. Золотухин: «Во мне вызывало уважение его отношение к режиссерам, с которыми он работал, особенно – к Валентину Николаевичу Плучеку. Мы, актеры, грешим слабостью то превозносить до небес, то ругать режиссеров. Анатолий Дмитриевич вспоминал только добрые поступки и лучшие стороны характера своего главного режиссера. И это удерживало его от перехода в другой театр. А соблазн был велик. Папанова не однажды приглашали в МХАТ. Узнав о приходе туда Андрея Алексеевича Попова, он, было, дрогнул: много говорил об интересных для себя перспективах работы в Московском Художественном. Но так и не пошел, хотя все последующие годы пристально следил за судьбами и творчеством А. А. Попова и И. М. Смоктуновского…»

В. Андреев: «Во всем, к чему он прикасался, была надежность. Перейдя на работу в Малый театр, я пригласил Папанова побеседовать о возможности и его перехода на старейшую московскую сцену. Мне было известно, что его что-то не устраивало в Театре Сатиры, которому он отдавал всего себя.

– Не пора ли тебе, такому мастеру, выйти на старейшую русскую сцену? – спросил я без обиняков. – Здесь и „Горе от ума“, и „Ревизор“ – твой репертуар…

– Поздно мне, Володя, – сказал он тихо и серьезно.

– Ничего не поздно! Ты же моложе многих молодых! Приходи всей семьей: у тебя же и Надя хорошая актриса, и Лена. Лена к тому же – моя ученица.

Он не пошел. Не предал своего театра. Бывало ведь, и поругивал его и обижался. Но предать не мог».

Анатолий Дмитриевич оставил по себе в театре самую хорошую память. И как необыкновенно одаренный актер с богатой сценической палитрой. И как чрезвычайно остроумный человек с особенным, только ему присущим чувством юмора – об этом существует множество рассказов его коллег. Было у него еще одно нечастое, но замечательное свойство. «Те, кого мы называем „техническим персоналом театра“, – вспоминает Н. Ю. Каратаева, – для Анатолия Дмитриевича были равными коллегами, творческими людьми. И они платили ему любовью и признательностью. Говорили: „У нас, Анатолий Дмитриевич, молодые актеры все снимут с себя, комком бросят и убегут, а вы костюм расправите, повесите и только тогда уходите из

гримуборной!“»

Да, наверное, артисту такого высокого уровня было тесно в пределах одного театра и режиссуры одного – бесспорно, талантливого – мастера. «Он страдал в рамках одного театра, – вспоминает Н. Ю. Каратаева. – С одной стороны, Плучек давал ему интересные роли, с другой – репертуар нашего театра был ему тесен. Анатолию Дмитриевичу хотелось сыграть короля Лира – ему казалось, что он смог бы, – и какую-нибудь драматическую роль из русской классики. Несколько десятилетий проработав в Театре Сатиры, он заранее знал, как Плучек будет репетировать, что скажет… Но уйти не захотел».

Папанов никогда не участвовал в разного рода интригах, ни с кем не дружил «против кого-нибудь». Легкий в общении, простой, сердечный, деликатный, он отстранялся от всего этого, даже когда дело касалось непосредственно интересов его самого или Надежды Юрьевны (она вспоминала, что он не повлиял на получение ею желанной роли, когда мог, – не в его характере это было). Переход в другой театр страшил его, возможно, как раз трудностями закулисной жизни. Так или иначе, Театр Сатиры был после Клайпеды единственным в его жизни.

Не жалею, что поздно пришел в кино…

Я считал себя некинематографичным и о съемках в кино даже думать перестал – меня приглашали на пробы, но не утверждали. Тогда я решил прекратить все попытки стать киноактером. И только спустя годы меня нашел мой «киноотец» Эльдар Рязанов. Неделю он буквально за мной ходил по пятам, уговаривал сниматься. А у меня в это время был большой театральный успех – я сыграл Боксера в «Дамокловом мече» Назыма Хикмета и отказывался. Но Эльдар Александрович все же меня убедил. Так роль, а вернее – четыре роли сразу, – в комедии «Человек ниоткуда» стала моим дебютом в кино.

Театр сделал меня актером, он дал мне все, что я имею. Я считаю, что молодой актер, пришедший в кино в обход театра, потерял многое. Начинать в кино без сценического опыта – все равно, что лезть в воду, не зная броду. Так что я никогда не жалел о том, что поздно пришел в кино. Хотя, если быть точным, в кино в самый-самый первый раз я не пришел, а приплыл! Еще мальчишкой. Жили мы в Малых Кочках, река Москва под боком была. Так вот, однажды я вошел в реку и, высоко держа в руке штаны, поплыл на противоположный берег – там снимали кино. Выбравшись, я предъявил ассистенту справку, в которой было написано, что моя мама не возражает против моего участия в съемках. Так я попал в массовку фильма «Подкидыш», где Фаина Георгиевна Раневская произносила свою бессмертную фразу: «Муля, не нервируй меня!». Я, кстати, сказал эту фразу контролеру, когда тот потребовал штраф за безбилетный проезд. А было вот как: ассистент велел мне и еще двум мальчишкам из массовки забраться в вагон и ждать, там сцену должны были снимать. Ассистент пошел за оператором, а поезд двинулся в другом направлении. Тут и случился контролер; первый гонорар в аккурат и пошел на штраф. Должен заметить, что очень было обидно страдать без вины. Но я уже очень любил кино… Мне было тогда шестнадцать лет. И вот кто-то из друзей разузнал, что студии для массовых сцен требуются ребята вроде нас. «Мосфильм» находился на другой от Лужников стороне реки Москвы. До ближайшего моста целый час ходьбы. Вот и приходилось нам добираться, так сказать, до подмостков искусства вплавь. Правда, решались на такое не все. Только самые настырные.

Был я и солдатом в «Суворове», и крестьянским мальчиком в

«Минине и Пожарском», снимался в фильмах «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», изображал матроса, рабочего. Стрелял, прыгал, плавал, штурмовал.

А потом, будучи взрослым, уже давно работая в театре, в кино долго не снимался. Однажды сыграл эпизодическую роль адъютанта в фильме «Композитор Глинка». Почему режиссер Александров тогда обратил на меня внимание – не знаю. До этого в кино не пробовали ни разу. Потом снова был долгий перерыв – до приглашения Эльдара Рязанова.

Э. Рязанов: «Папанов называет меня своим „крестным отцом“ в кинематографе, ссылается на кинодебют в главной роли в фильме „Человек ниоткуда“. И при этом скрывает, что попытка его „крещения“ была предпринята мной много раньше. Я терпел, терпел, но больше терпеть такую несправедливость не стану. Так вот, пробовал я Папанова еще на роль Огурцова в „Карнавальной ночи“. Анатолий Дмитриевич был тогда мало кому известным артистом Театра Сатиры.

Что он творил на кинопробе! Наигрывал „на три зарплаты“! Он еще не чувствовал кинематографа, того… ну, коэффициента, что ли, который допустим в кино. Смотрел я тогда на Папанова, смотрел и… стал снимать Ильинского.

За три последующих года Папанова пробовали в кино еще раз десять. Пробовали и не снимали. Я бы на его месте озверел… Во всяком случае, когда пригласил его сниматься в картине „Человек ниоткуда“, Папанов категорически отказался. Я почти насильно заталкивал его в павильон на кинопробы…»

Я снялся в четырех ролях – в титрах они назывались «Крохалев и другие» (впрочем, в театре мне случалось исполнять две, а то и три роли в одном спектакле, многократно переодеваясь и перегримировываясь. Например, в обозрении «Где эта улица, где этот дом» я играл заведующего гаражом, хориста оперы, да и еще лаял за кулисами за невидимую собаку; несколько ролей было у меня и в спектаклях «Клоп», «Мистерия-буфф», «Лев Гурыч Синичкин»). В первой новелле фильма я играл Крохалева – начальника экспедиции, разыскивающей снежного человека – этакого преуспевающего и тепло обосновавшегося в жизни ученого, скептически относящегося к энтузиазму своего молодого коллеги Поражаева (роль бескорыстно преданного науке молодого человека замечательно играл Юрий Яковлев). Экранные «родственники» Крохалева – зазнавшийся Чемпион и Актер театра «Трагикомедии». Но, пожалуй, самой интересной была роль очень колоритного Вождя людоедского племени тапи…

«В этом эпизоде, – вспоминает М. Линецкая, – театральная природа игры Папанова обернулась кинематографической комедийностью напористо и ярко. В дымном сиянии костров, под грохот тамтама и вой музыки вождь племени восседал и правил. Он весь лоснился и сиял – глазами, щеками, зубами, предвкушая лакомство человечиной. Он держал между пальцами сигару размером с дирижабль. Все у него было преувеличенным – и шкура диковинного зверя, слегка прикрывавшая чудовищно мускулистое тело, и ожерелье из зубов с черепом посередине, и смех, оглушительными раскатами уходящий в ущелье, – он долго там грохотал, перекликаясь с эхом…»

Фильм этот быстро сошел с экранов, критикой был признан не самым удачным (мою работу, правда, одобрили), но эти съемки были огромной радостью для меня. Сценарий Л. Зорина, молодой интересный режиссер Эльдар Рязанов, встреча на съемочной площадке с Ю. Яковлевым и С. Юрским – да к тому же первая моя серьезная работа в кино!

Э. Рязанов: «Мы поняли друг друга. Началось содружество. После „Человека ниоткуда“ снял его в короткометражной ленте „Совершенно серьезно“. Его и Сергея Николаевича Филиппова. Это была прекрасная пара. Потом снял Папанова в картине „Дайте жалобную книгу“. И наконец, в „Берегись автомобиля“».

Конечно, своим приходом в кино я обязан Эльдару Рязанову. Очень интересной для меня была роль Сокола-Кружкина в комедии «Берегись автомобиля», вроде бы и комическая, но и глубокая – на словах идейный, честный человек, а на деле – жулик, спекулянт, умелый демагог. Было где развернуться фантазии – придумать облик его, например повязанная носовым платком голова и галифе, заправленные в носки; его черты, манеры, грубые интонации и лошадиный смех.

Однако вообще в кино в чем-то повторялась моя история с театром. Я долго не был востребован этим видом искусства, потом, после первых фильмов, меня стали приглашать исключительно на комедийные роли, и такие приглашения поступали одно за другим. Позже мне пришлось в серьезных ролях буквально преодолевать, переламывать представление о себе как о комедийном актере… Даже тогда, когда уже вышли на экраны картины «Живые и мертвые», «Наш дом», «Иду на грозу», «В городе С.».

Есть такое выражение – «мода на артиста», когда одного и

того же актера снимают десятки раз подряд в похожих ролях. Герой как бы автоматически переносится из фильма в фильм, и мы видим на экранах не человеческую индивидуальность, а штампованный лик актера. Сам же актер попросту «изнашивается». А сколько бывало случаев, когда популярными именами спасали плохие картины?

Снимаясь часто, я больше всего боялся «износиться». И все же, если говорить откровенно, не раз снялся там, где не следовало бы. Режиссер Хейфиц как-то отозвал меня в сторонку и сказал: «Что вы делаете, ну что же вы мелькаете везде, Анатолий Дмитриевич? Мелькнули где-то, какой-то характер нашли интересный, а потом на серьезную роль вас и взять нельзя – вы уже эту краску использовали по мелочам. Берегите себя, культивируйте, и уж потом, когда придется».

Зрителям запомнилась моя работа в кинофильме «Бриллиантовая рука». Там я задумал гротесковый характер, лобовой и примитивный. Тем, что получилось в фильме, я недоволен. Видимо, было несоответствие образа с моими внутренними и внешними данными. Обидно, что зрители часто вспоминают среди других моих работ именно эту. Вообще, мне не слишком интересно воплощать на сцене и экране персонажей, для изображения которых требуется какая-то одна краска. Я всегда старался этого избегать. В «Родной крови» я играл отца, оставившего семью в трудные годы во имя собственной карьеры – роль отрицательная, эпизодическая. Он должен был подчеркивать достоинства положительных героев, в первую очередь главной героини – эту роль блистательно исполняла Вия Артмане. Она играла жену моего персонажа и мать его детей. Но мне хотелось показать хотя бы начало его прозрения, понимания своей неправоты – ведь после смерти его бывшей жены он видит, какое тепло, какая любовь были в семье, где его, родного отца, заменил детям другой человек. Я придумал герою облик, жесты, интонации, которые работают на впечатление о нем как о человеке ограниченном, черством, эгоистичном. Он тщательно подстрижен и выбрит, жестикулирует однообразно, говорит монотонно – но красиво, грамотно, как опытный юрист. Создается образ человека-машины. Однако – то голос дрогнет в разговоре с человеком, заменившим его детям отца, то слишком уж пристально начинает вглядываться в него, будто силясь понять что-то.

М. Линецкая: «Артист идет к объяснению поступков своего героя путем сложным, окольным. И там, за околицей прямолинейных решений, мы видим не схему отрицательного

злодея, железобетонно противостоящего добру, а человека, вызывающего не только презрение и осуждение, но и жалость, но и желание в собственной жизни сделать некоторые коррективы. Столкнувшись с истинной любовью, бескорыстием и преданностью, отец начинает понимать, как мелко, тоскливо, подло прожил свою жизнь, собственной рукой оттолкнув подлинное счастье.

Папанов вошел в фильм мягко. Он как бы притушил все буйные актерские краски свои, сыграл роль под сурдинку. Он обнаружил глубинный пласт образа, и второстепенный весьма схематичный персонаж обрел черты жизненной достоверности».

Играя Кису Воробьянинова, я не хотел сделать его карикатурным. Мне хотелось показать человека очень изнеженного, за которого всегда все делали прислуги и няньки, – поэтому в новых обстоятельствах, попав во власть хваткого Остапа Бендера, он совершенно потерялся. Сцена, где Воробьянинов просит милостыню, унизительна для него, он подавлен, разбит…

М. Захаров: «Я утвердил Папанова на роль Воробьянинова без проб. Его текст состоял преимущественно из двух слов: „Да уж“, – но я знал, что для каждой сцены он отыщет свою интонацию».

Э. Рязанов: «Могут спросить меня, а сейчас почему не снимаете Папанова? Потому что не хочу предлагать ему то, что уже было у него. Неловко. Может быть, я ошибаюсь, но когда режиссер приглашает актера на „повторение пройденного“ – в этом есть элемент неуважения к актеру.

Вообще, на мой взгляд, Папанову надо сниматься у режиссеров, которые не боятся производить с актером самые неожиданные, самые невероятные, немыслимые метаморфозы. Как это сделал однажды Александр Борисович Столпер, пригласив Папанова на роль генерала Серпилина. Ну кто, скажите, до премьеры фильма „Живые и мертвые“ представлял себе Папанова в этой роли? На киностудии многие пожимали плечами. А Столпер этого не замечал. Взял да и открыл совершенно другого Папанова.

Он настоящий артист. Он трудится. И потому его хотят снимать режиссеры. Почти все. Даже те, которым не надо, нельзя хотеть его снимать».

В кино у меня произошла встреча с любимейшим моим писателем Чеховым – я долго мечтал об этом. Иосиф Хейфиц снял меня в фильме «В городе С.» по повести «Ионыч» в роли Дмитрия Ионовича Старцева. Эта работа мне дорога, мне радостно вспоминать съемки у Иосифа Ефимовича, который точно, даже

педантично, в малейших деталях воссоздавал и эпоху, которую отлично знал, и подлинную чеховскую атмосферу. Каждый персонаж массовой сцены был предельно выразителен. А мне довелось показать в этом фильме четыре возраста своего героя. Каждый из возрастов был связан с одним из этапов его любви к Катерине Ивановне Туркиной. Вначале все кажется ему прекрасным, возвышенным – и девушка, вызвавшая в нем прилив нежности, и работа врача. Но постепенно все меняется. Катерина Ивановна отвергает его любовь, стена, стоящая между героем и обывателями, населяющими город С., рушится, и Дмитрий Ионович начинает превращаться в Ионыча. Перелом в его жизни случается на балу в дворянском собрании, когда Котик на его пылкое признание отвечает отказом. Доктор подавлен, стремится уйти, но вокруг него внезапно закружились танцующие вальс уездные прелестницы со своими кавалерами. Ему хотелось уйти, поскорее вырваться из этой хохочущей толпы, такой чужой ему. И когда это, наконец, удалось, доктор, кажется, вздохнул с облегчением и решил, что все к лучшему. Тогда-то и случилась его капитуляция перед жизнью…

И. Хейфиц: «После одной фотопробы Анатолия Дмитриевича на роль Старцева я сразу поверил, что индивидуальность именно этого актера наиболее верна с точки зрения социальной, национальной и исполнительской. Я считаю, что в кинематографе очень важна точность социальной и национальной характерности. И еще одно бесценное качество Папанова утвердило меня в моем решении: юмор. Это совершенно необходимо, когда речь идет о драматической и даже трагедийной роли. Тут я хотел полностью следовать Антону Павловичу Чехову, который говорил, что грустное, трагическое, смешное – неотделимы. Это великий закон от Чехова до Чаплина. Именно поэтому Папанов, как показала наша работа над фильмом, особенно убедителен в трагических местах роли, которые соседствуют со смешными. И еще одно, существенное для меня качество актера – кинематограф, максимально приближая актера к зрителю, требует особого внутреннего перевоплощения и не выносит насилия над естеством человеческой натуры. Однако это не снимает вопроса об актерском перевоплощении. Работая с Папановым над ролью Старцева, я наблюдал, как талантливо умеет он перевоплощаться. Я помню, что это Папанов, и в то же время я его не узнаю, и не потому, что у него разные бороды, усы или парик другой. Возникает другая связь со средой, другой душевный строй. Есть в нашем фильме сцена, действие которой развивается так: за столом сидит молодой Старцев, затем камера оператора движется вокруг стола,

совершается как бы круг жизни, круг времени, и снова возвращается к человеку, который только что был молодым. И вот за столом сидит уже совсем другой Старцев – человек с другими глазами, с другой душой. Мы увидели физическое старение человека, причем все это произошло для актера за какой-то час, пока переставлялся свет…»

Позже я снялся у Иосифа Ефимовича Хейфица в «Плохом хорошем человеке» (по повести «Дуэль») в роли доктора Самойленко. В этой картине я встретился с великолепными актерами – Владимиром Высоцким, Олегом Далем, Людмилой Максаковой… В театре чеховская роль появилась позже – в 1984 году я сыграл Гаева в спектакле «Вишневый сад».

В фильме «Дети Дон Кихота» я сыграл роль человека доброго, мягкого, часто нелепого, погруженного в свое дело и не умеющего никому отказать, отчего страдает и семья.

Е. Карелов, режиссер фильма: «Не думайте, что мы его пригласили по комедийным признакам. Вовсе нет. В нем нас привлекли тонкость, глубина, умение заглянуть в сокровенные уголки души своего героя».

При работе над фильмом мы знакомились с работой врачей родильного дома, полтора месяца я изо дня в день проводил в клинике – потом меня стали принимать иногда за настоящего доктора. Мы беседовали со старым врачом, который, как и мой герой, принял двадцать тысяч младенцев. Все увиденное ошеломило нас. Конечно, это был бесценный для любого артиста опыт. Вообще, мне очень нравится этот герой, доктор Бондаренко, он немного чудаковат, беспомощен в гневе, что-то есть в нем мальчишеское: повел сынишку в зоопарк и сам увлекся, загляделся на зверей, будто поменялся с мальчиком ролями – сын-то сразу включился в борьбу за справедливость, узнав, что львов обделяют мясом – сторож меняет корм царя зверей на водку… Но это настоящий порядочный человек, не безразличный к окружающему, занятый не только своими собственными проблемами и интересами. И поэтому зритель, наверное, не удивляется тому, что все его дети – приемные, зато дети бы, наверное, очень сильно этому удивились. Нравятся мне такие люди, про таких, конечно, стоит снимать кино.

Особо хочется сказать о фильме Василия Маркеловича Пронина «Наш дом», особое у меня к нему отношение. И роль Ивана Ивановича Иванова из фильма – любимейшая моя роль. Я, к счастью, встречал в своей жизни таких людей – про них говорят:

«Человек из народа», и я бы добавил, что слово «народ» здесь означает «те, на ком белый свет держится». Это те, кто без громких слов верны своей земле, своей семье, своему делу, это те, кто одолел фашистов в этой страшной войне, это люди без двойного дна.

Фильм «Наш дом» – камерный. Это история одной семьи на очень небольшом отрезке времени. Рабочая семья, в которой растут три сына. Двое уже ищут свой путь в жизни, ищут честно, наталкиваясь на острые углы. И моего героя, отца этой семьи, строго говоря, играю не только я сам, но и мои партнеры. Лучшие качества его и матери отразились в детях. Я знаю множество рабочих семей, в которых живут так же дружно и уважительно относятся друг к другу. Образ Иванова помог мне понять, что вовсе не обязательно показывать рабочего человека непосредственно на производстве, у станка. В искусстве очень важно раскрыть нравственный потенциал современника. В Иванове я обнаружил неподдельную житейскую мудрость, душевную чистоту и принципиальность. И хотя мы видим его в основном в кругу семьи и друзей, легко представить, как работает этот человек на заводе, каким почетом он пользуется. Я не верю в раздвоенность людей на «общественное» и «личное». Позволю себе открыть вам мою личную тему в этом фильме: и мы с женой, Надеждой Юрьевной, прошли нелегкий путь, были и без квартиры, переживали и годы неудач. Но ничем не омрачили нашу дружбу. Дочь видит только наше взаимное уважение, доверие, единомыслие. И я по опыту знаю, как работа, общение с людьми, творческая энергия зависят от доброжелательной атмосферы в семье. В образ Иванова я и стремился вложить свою убежденность в этом.

Разумеется, он не идеален, мой Иван Иванович, у него свои представления о том, что такое хорошо и что такое плохо, не всегда он понимает своих сыновей. Поэтому и происходит ссора с одним из них, Володей, который, будучи женатым, уходит к другой, – отец кричит, что в их семье женятся один раз, и слышать ничего не хочет… Трудно понять ему сына-музыканта. Но вот это желание понять, способность переменить свои понятия и методы воспитания, вникнуть в жизнь горячо любимого сына, который не так уж похож на тебя, – это очень важное качество. И оно, помимо прочего, делает его дом крепостью для всех в нем живущих.

Роль отца – сплав индивидуальных черт, тонких настроений. Серьезная и глубокая, она как бы изнутри освещена тем мягким юмором, который обычно свойствен цельным и крепким русским натурам. Смех и слезы здесь соседствуют, тревога, боль, радость

тесно соприкасаются, за, казалось бы, поверхностным ходом событий проглядывает сущность явления, за обыденными поступками – правда характера, рожденного жизнью. Потому и волнуют современников проблемы, затронутые в фильме.

С особой теплотой вспоминаю я покойного Василия Маркеловича Пронина. Его доброту, человечность, полное растворение в актере. Никогда не забуду, как он плакал, снимая сцену встречи отца Иванова с младшим сыном. Эта душевная теплота режиссера мне всегда вспоминается, когда я вижу фильм «Наш дом». Кажется, она живет в самой ленте, наполняет все кадры его человеческой добротой. Думаю, что самый глубокий след остался во мне от этого фильма и этого человека.

Эта роль – еще больший шаг в сторону от моего привычного амплуа. Серпилин, что ни говорите, достаточно незаурядная личность, так или иначе, но выделяется из окружающей среды. Такие люди, как он, вообще не часто встречаются. А таких людей, как отец в «Нашем доме», – миллионы. И это, разумеется, требует совсем иной манеры игры. Человек, которого я сегодня играю, сложный и простой. Все, что в нем есть интересного, сложного, – это внутри, глубоко.

М. Линецкая: «Образ Ивана Ивановича Иванова в фильме „Наш дом“ – одно из значительнейших созданий Папанова. Артист открыл новый характер, неизвестный ранее нашему кинематографу. Образ немолодого рабочего человека показан Папановым в процессе развития, хотя годы Иванова, казалось бы, не дают повода ждать особых изменений его психологии и способа мышления. Артист угадал, раскрыл и показал, как трудно ломаются устоявшиеся представления, закостенелые понятия отца в столкновениях с сыновьями. Это тем более ценно, что обстоятельства, в которых пребывает герой Папанова, сами по себе настолько будничны, пережиты многими людьми в реальной повседневности, что препарировать их было непросто и уж во всяком случае актерски невыигрышно.

… В точной житейской достоверности артист не был бытовым. Фигура отца Иванова от сцены к сцене становилась все более окрыленной, по-народному поэтичной. Он был индивидуален, этот папановский Иванов, с определенными точными чертами национального характера, и в то же время он был одним из Иванов Ивановичей Ивановых, которых только в Москве – девяносто тысяч».

В. Пронин: «Признаюсь, я, режиссер кино, никогда не испытывал такой радости труда, как общаясь с театральным актером Папановым. Я наблюдал за его работой и удивлялся, как

он будто бы легко (но эта легкость дается большим трудом) преодолевает себя, привычные актерские приемы, легко отрывается от найденного, находит иные краски, иную манеру пластического поведения в мизансценах. Я не боюсь утверждать, что это – актер поразительной тонкости, проникновения, огромного внутреннего и внешнего обаяния, для него специально надо писать пьесы и сценарии. Этого, к сожалению, никто не делал…»

Н. Сазонова: «С Папановым были знакомы давно и приветливо относились друг к другу, потому что я неизменно восхищалась его творчеством в театре и в кино, была потрясена его всенародно прославленным исполнением роли генерала Серпилина в фильме „Живые и мертвые“, а он очень благосклонно относился к моим театральным и кинематографическим работам.

Но настал день, когда нашему доброму знакомству суждено было перерасти в незабываемое. Меня пригласили на роль матери в фильм „Наш дом“, и оказалось, что моим партнером станет Анатолий Дмитриевич Папанов.

Я обрадовалась, но ненадолго. Он был моложе меня – мне подумалось, что на экране эта разница в возрасте будет слишком очевидной. Волнуясь, пришла на „Мосфильм“ подписывать договор, увидела там Папанова и не выдержала – честно поделилась с ним и режиссером-постановщиком Прониным своими сомнениями. Анатолий Дмитриевич обрушил на меня град опровержений. Мягко, своим проникновенным, мелодичным голосом он говорил: „Вы посмотрите на меня. Я же страшен! У меня тяжелое лицо – для всех возрастов, до самых древних! Вы же выглядите намного моложе – неужели это не видно?!“ Он так сурово расправлялся со своей внешностью в пользу моей, что спорить было просто неприлично. И он оказался прав: никто никогда не усомнился в том, что мы – нормальная, естественным путем сложившаяся семья, что у нас вполне могут быть дети столь разного возраста – от Вадима Бероева, прекрасного актера Театра имени Моссовета, которому в ту пору было уже за тридцать, до двенадцатилетнего мальчонки.

Репетиции с Папановым доставляли огромную радость. И не только мне. Бероев признался однажды:

– Смотрю на вас с Анатолием Дмитриевичем со стороны, и так хочется туда, к вам, на площадку!

А уж в кадре Анатолий Дмитриевич обретал такую свободу, так ежесекундно жил своим Иваном Ивановичем Ивановым, простым рабочим человеком, шофером, отцом большой семьи, что я забывала о себе. Надо было только быть внимательной ко всему, что он делал, наслаждаться рожденными тут же, не виданными мною на репетициях его импровизациями и самой так же

импровизационно соответствовать ему.

Никогда не забыть, как он вытирал мне слезы – грубовато, большим пальцем своей большой руки, словно по стеклу проводя им и приговаривая: „Ладно, Маша, прорвемся!“ И слезы лились у меня потоком – оттого, что рождалась не условная, но подлинная любовь к нему, человеку внешне грубоватому и потому еще сильнее обнажающему свою добрую душу. Я видела в его глазах и ласку, и тревогу за детей, уходящих из семьи в нелегкую самостоятельную жизнь.

Мы хвалим актеров за внятный „второй план“, а у Папанова одновременно, сменяя друг друга, сплетаясь, выявлялись три, а то и четыре „плана“. И все это рождалось внезапно, тут же, под светом кинематографических дигов и перед кинокамерой. Это дорогого стоит.

Буду откровенна: в моей актерской жизни такой партнер попался лишь второй и пока что последний раз. Первым был мхатовский Алексей Николаевич Грибов в телевизионном спектакле „День за днем“. Он так играл своего дядю Юру, что зрители долгое время иначе его и не называли. Грибов, так же как Папанов, мог что-то веселое рассказать мне, шутить, смешить, но тут же, едва раздавалась команда „Мотор!“, превращался в дядю Юру, достаточно непохожего по характеру на того, каким Грибов был в жизни. И я, играя его любимую соседку, испытывала счастье такого же актерского перевоплощения, легкого, полного, подробного в каждом действии, в каждом поступке.

Такие актеры сразу же цементируют всю киногруппу, становятся не только ее творческим центром, но и ее совестью, что всегда важнее.

Папанов это блистательно доказал. Случилось так, что актеры, игравшие наших сыновей, молодые, но уже известные и много занятые в театре, на радио, в концертах, позволили себе небрежно отнестись к строгому графику репетиций и съемок. Однажды вообще не явился на „Мосфильм“ Вадим Бероев, несколько раз опоздал Геннадий Бортников, что-то не так было и с Алексеем Локтевым. Режиссер Пронин пришел в отчаяние, решился на крайние меры. Но Анатолий Дмитриевич остановил его:

– Не надо. Разрешите нам с матерью поговорить с ними.

В течение всего времени съемок он меня иначе как матерью не называл. И я часто обращалась к нему как в фильме: „Ваня! Отец!“

Мы собрались всей „семьей“ в одной из комнат киностудии. Анатолий Дмитриевич был краток, но надо было слышать его интонацию, горькую, полную искренне отеческого упрека:

– Давайте, ребята, беречь честь нашей семьи – нашу актерскую честь…

Все четверо „сыновей“, включая и самого маленького, смотрели на него уже влажными глазами.

– Больше так быть не должно. Никогда! Завтра, в половине второго, вы все придете, оденетесь, загримируетесь, будете готовы к съемке. Мы с матерью придем в половине третьего. В три все на съемочной площадке! Договорились?..

После этого разговора не только не было никаких недоразумений с творческой дисциплиной, но произошло самое важное – сложилась наша семья Ивановых, неподдельные отношения молодых актеров и талантливого малыша к нам как к своим родителям.

Преданность „семье“ была так велика, что однажды, уже во время озвучения, исполнитель роли маленького Сережки явился в тонстудию в синяках. Мы с пристрастием допросили его, как же он дошел до жизни такой – с кем дрался. И он ответил:

– По телевизору показали кусочек из нашей картины, а мальчишки в классе стали дразнить. Ну, пока меня дразнили, я терпел, а они начали говорить, что семья у нас ненастоящая. Ну, я и доказал, что настоящая!..

Фильм получился искренним, правдивым. В этом немалая заслуга Анатолия Дмитриевича Папанова.

Позже, встречаясь с ним в разных местах, я слышала от него: „Нинушка ты моя! Женушка ты моя!“ Он не „капустничал“ – это было движение души, доброе, русское. Да, именно так может прожить свою роль и унести из нее отношение к партнеру в жизнь только русский артист, которому чуждо понятие „звездности“ и профессионального ремесленничества. Ремесло наше у таких актеров неразличимо – они о нем даже говорить не любят. И теперь, когда я так часто слышу от молодых, начинающих актеров излюбленное словцо „профессионализм“, хочется спросить: „А чему служит твой профессионализм, ты когда-нибудь задумывался? Он ведь только средство, но не цель в актерском деле…“»

В кинематограф я попал, когда мне было уже под сорок. А недавно выяснил, что сыграл в кино больше ролей, чем в театре. Я не стал бы отдавать предпочтение какому-то одному из этих искусств, кино и театр дополняют друг друга в жизни актера, формируют его талант, делают актера глубже, разнообразней. Да, в кино я сыграл больше, чем в театре, но, если по совести судить, и там, и там я отобрал бы по десятку хороших работ, не больше.

Часто спрашивают, что для меня важнее: кино или театр? Нельзя ответить на этот вопрос односложно. В театральной роли актер выходит на сцену много раз. Просто невозможно все время

играть одинаково (и неинтересно, к слову сказать). А значит, что-то меняя во внутренней характеристике своего героя, актер движется в роли, совершенствуется, меняется. Сыграв же киногероя, актер ставит точку на своем исполнении, он уже не волен изменить что-либо в нем. И я часто ловил себя на желании что-то переделать в своих киноработах. Кино учит тщательности, полной самоотдаче на площадке. А театр – хорошая школа для будущего киноартиста.

С другой стороны, главная фигура в кино – режиссер, от него главным образом зависит результат. У хорошего режиссера может при удачном попадании сняться и не актер. А в театре так нельзя, там режиссер (я говорю о настоящем мастере) идет от актера, его возможностей, его работы. Если зритель в театре остается равнодушным, начинаешь искать более верную интонацию, пластику, совершенствуя образ от спектакля к спектаклю. В процессе общения со зрителем появляется особый душевный трепет: чувствуешь, что зритель «поймал» тебя и ведет, ощущаешь его отдачу, начинаешь идти с ним на одном дыхании, в свою очередь ведя его в нужном тебе направлении. И вот этих моментов взаимного ведения никогда не заменят ни кино, ни телевидение. В фильме снялся, и ничего не изменишь. Обычно хочется переиграть роли. Только образ Иванова из фильма «Наш дом» не вызвал у меня такого желания, да еще, пожалуй, некоторые сцены из «Живых и мертвых»: мне кажется, в театре я сыграл бы Серпилина лучше.

В кино очень важен типаж. Короля Лира в кино я едва ли сыграл бы, а в театре мог бы сыграть.

Вообще же – повторяюсь – далеко не всеми своими киноработами я доволен. Разве я не играл в драмах, где не страдают, в комедиях, юмор которых, мягко говоря, смешит далеко не всех? Тем более что снимать их не легче, чем шедевр, – требуются не меньшие усилия. Только актер знает, что значит, например, зимой «играть» лето. Было у меня и такое. В Фирсановке под Москвой есть озеро замечательное. Я в него нырял в конце ноября. Как вы понимаете, не в овчинном тулупе нырял. Лед скалывали ломами, сгребали лопатой. Оператор снимал так, чтобы это крошево не попало в кадр. Потому что по сюжету дело происходило летом, я выходил из воды с букетом лилий. Режиссер кричал: «Текст в себя говорите, чтобы пар изо рта не валил!» Я моржом был, кое-какая закалка осталась. А сколько я других примеров знаю, когда съемки шли в тяжелейших условиях, съемки, я бы сказал, испытывали на прочность всю группу, а результат… Знаете, есть восточная притча о человеке, который взял огромную глыбу мрамора и после долгих лет

упорной работы выточил обезьянку… С пальчик величиной.

Актер должен бережно к себе относиться, быть своим собственным умным администратором: уметь разобраться в том, что предлагают, и не хватать все подряд. В то же время совсем не обязательно не сниматься по нескольку лет, высиживая главную роль с титрами во весь экран, да еще в киношедевре. Если ты артист, сумей сыграть эпизод. Мне Рязанов предложил роль Юрия Деточкина в фильме «Берегись автомобиля» – у меня так сложились обстоятельства, что пришлось отказаться. Потом говорил Эльдару Александровичу, что все к лучшему, сыграй я – не сыграл бы Смоктуновский, и еще неизвестно, что за фильм получился бы. А я сыграл небольшую, но интересную роль и получил премию от Комитета по кинематографии – сочли эту мою работу удачной.

В прессе много было сказано о фильме «Время желаний», и роль в нем мне дорога во всех отношениях. Какая это большая радость для актера – сниматься у такого мастера, как Райзман. У него на площадке такая атмосфера, что вполсилы, вполсердца работать невозможно, стыдно. Бесконечно доброжелательный, корректный, обязательный – как часто этих качеств не хватает куда более молодым и куда менее даровитым режиссерам.

Тема, поднятая в фильме «Время желаний», всегда важна и актуальна, хотя картина эта по охвату событий скорее камерная. Но в ней поставлены важные нравственные, семейные проблемы. Молодая, хваткая, энергичная женщина, которую играет Вера Алентова, привыкла исполнять все свои желания. И ее мужу приходится это делать. Вот только не подумала она – а нужны ли ему все те жизненные блага, которых она добивается? Нет, ему спокойная жизнь с любимой женщиной важнее карьерных взлетов. Пусть он в чем-то заблуждается, зато нет у него хищнического отношения к жизни, он человек чести, порядочный и скромный. Но она пытается «осчастливить» его насильно.

Мне доводилось встречаться с такими людьми, вроде бы незаметными, но по-настоящему незаменимыми, как скромный бухгалтер Дубинский в фильме «Белорусский вокзал» или Владимир Дмитриевич из «Времени желаний». Все их поступки и отношения с людьми диктуются извечными законами совести, а это всегда притягательно. Они цементируют общество.

Роль Копалыча в последнем фильме Папанова «Холодное лето пятьдесят третьего» А. Прошкина поначалу не понравилась Надежде Юрьевне, с которой он всегда обсуждал предложения сняться в том или ином фильме. Обычно их мнения совпадали. Но в этот раз Папанов твердо решил принять предложение

режиссера, несмотря на сомнения жены. Его эта роль по-настоящему взволновала: это была возможность сказать в кино что-то новое, выразить ту часть своего поколения, о которой долго не принято было говорить, коснуться новой для себя и важной для многих людей темы. И он согласился, вопреки огромной занятости в театре (в ту пору он не только играл спектакли, но и ставил как режиссер пьесу Горького «Последние») и ГИТИСе, где он выпустил один курс и набирал другой.

Актерское чутье его не подвело. Фильм «Холодное лето пятьдесят третьего» заслуженно получил мировое признание. Но заплатить за эту роль пришлось слишком дорогой ценой…

Это действительно *ЕГО* роль

В 1963 году произошло событие, круто изменившее актерскую судьбу Анатолия Дмитриевича Папанова и опрокинувшее устоявшееся представление о нем как об актере больших возможностей, но по преимуществу все же комедийно-сатирическом. Его пригласили сниматься в фильме, сам материал которого был необыкновенно дорог и важен Папанову и позволял ему сказать о многом. Но это была и словно для него предназначенная роль – только никто до режиссера А. Столпера об этом не знал. Более того, пришлось преодолевать стереотипы – и самому артисту, и коллегам, а зрителю в первый момент – еще и внутренний протест. А потом стало ясно – это действительно ЕГО роль.

Ю. Никулин: «Эту роль режиссер Александр Столпер предлагал мне. Я отказался наотрез. Что вы, говорю, какой я генерал. Столпер посожалел, предлагал мне пробы, зря, говорил, вы, Юрий Владимирович, не верите в свои силы. А потом вздохнул: „Ну что ж, тогда попробую пригласить на эту роль Папанова“. Я даже засмеялся: эк кидает режиссера из стороны в сторону. Не Папанова это роль! А когда вышел фильм, стало ясно, что это – его роль! Потрясающе проникновенно, убедительно создал он образ генерала, русского интеллигента. Потом я говорил Столперу: какое счастье, что вы меня тогда не взяли, я б так не сыграл».

Фильм «Живые и мертвые» я очень люблю. Мне хотелось показать генерала Серпилина похожим на тех, кто выиграл войну. Я играл его как человека, который, несмотря на все беды, свершившиеся с ним, был по-настоящему глубоко счастлив. Удовлетворенность тем, что он делает, у Серпилина не внешняя. Он был мастером своего дела и, несмотря на внешнюю сухость, человечен и добр. Он был счастлив, когда вывел остатки своей части из окружения. И я, как актер, рад за него. И зритель мне верит.

Признаюсь, многие годы я мечтал именно о таком герое, а складывалось все иначе. Кого только я до этого не играл! И добрые, отзывчивые люди, и комические, и отрицательные персонажи, бюрократы, проходимцы были в моем репертуаре. Но героические роли, тем более военные. И вот, наконец, эта роль – блестящий командир, умный, добрый, хорошо знающий цену жизни человек, перенесший на себе тягости культа личности, но сумевший сохранить тепло и любовь к людям. Да еще фильм по книге Константина Михайловича Симонова, чьи стихи я читал

при поступлении в институт!..

А ведь сначала предложение играть Серпилина меня, признаться, почти оглушило. И мне, и моим коллегам оно показалось почти неправдоподобным, настолько сильна была инерция всего сыгранного ранее. Серпилин? Я чувствовал в этой роли такую «целину». Первая моя мысль была – отказаться! Пугала монументальность, необыденность образа. А потом… военный опыт Серпилина – и тактическое мышление сержанта Папанова? Да еще после сонма моих характерных персонажей, сыгранных на сцене Московского театра Сатиры и в кино? А потом, много времени спустя, я понял – только они и помогли мне сделать Серпилина живым человеком. Когда-то я начинал с «голубых» героев, потом перешел на характерные роли и сыграл их, наверное, около пятидесяти. И наконец, снова пришел к герою. Но теперь у меня был опыт актера характерного.

Помню, с каким волнением шел на первую беседу с режиссером. Мы говорили не только о будущей работе. Александр Борисович подробно спрашивал меня о том, где я воевал, что пришлось увидеть и пережить на войне. Он искал во мне не столько, может быть, героя картины, сколько человека, способного постичь характер симоновского героя, его судьбу, мысли, философию. Он пытался понять, насколько мои собственные жизненные ассоциации, возникающие от соприкосновения с судьбой Серпилина, мой способ мышления совпадают с его – режиссера – представлениями об исполнителе роли генерала.

И Константин Михайлович Симонов – я очень благодарен ему за это – среди других артистов, пробовавшихся на роль Серпилина, отдал предпочтение мне как фронтовику. Все-таки, наверное, очень важно, чтобы человек знал то, что играет. А пробовались на эту роль двадцать семь актеров. Хвалить себя за пробы не хочу – возможно, мне просто повезло. После многочисленных проб выбор сценариста и режиссера пал на меня. Может быть, подошла внешность, приближающаяся к образу Серпилина. Судить об этом в полной мере не берусь, тем более что в романе о Серпилине сказано: у него было лошадиное лицо и умные глаза. Пусть зрители сами решают, насколько лично я подхожу к такому облику.

Прообразом Серпилина послужил конкретный человек, полковник Кутепов, которого Константин Михайлович хорошо знал. Впоследствии оказалось, что даже внешне я был очень похож на Кутепова.

Но если бы фильм «Живые и мертвые» снимали по оригинальному сценарию, а не по роману, где дан точный

словесный портрет Серпилина, то, мне кажется, его мог бы играть актер любой внешности и комплекции.

Решимость Александра Борисовича Столпера, его доброта и постоянная человеческая поддержка помогли мне освободиться от того, если честно говорить, шокового состояния, в которое я впал поначалу. Только его вера в меня заставила обрести веру в свой успех в этой роли – признаться, я не очень поначалу на это надеялся.

Сам же Александр Борисович Столпер вспоминал, что уже после первой беседы с Папановым был уверен в правильности своего выбора. За всем, что говорил, делал, думал артист, какие жизненные ассоциации возникали у него от соприкосновения с судьбой Серпилина, чувствовалось его соответствие этой роли.

И я рискнул. Стал пробовать, искать, вспоминать… Много, очень много дней прожил с мыслями о Серпилине.

Начались съемки. Я думал: а какой он, Серпилин, в мелочах? Как он говорит? Наверное, очень точно, без иероглифов и подтекстов. В разговоре не ищет окольных путей, суров, рационален. Так же и в финале фильма, во встрече с Синцовым – сначала я пробовал играть ее на нерве, на глазах появлялись слезы. Потом я понял, что Серпилин так много испытал, что нервы и слезы – это не его. Я думал обо всем: как он ходит в окопах, чуть пригибаясь, как он сутулится, говорит, не жестикулируя. Я думал, как он относится к людям, к родным, к животным – ведь он бывший фельдшер.

Конечно, я привнес в эту роль и свое, личное. Хочешь не хочешь – личное всегда входит в то, что играешь. Прежде всего это внешность, повадки. Но я и боролся со своим личным, в чем-то и преодолевал его, стремясь сделать образ собирательным, типичным. Например, по сценарию Серпилин произносит много слов, а моя задача состояла в том, чтобы сделать его неразговорчивым и точным в словах, пунктуальным. Не знаю, как у других, лично у меня, когда я потом смотрел фильм, не было ощущения, что он болтлив. Я боролся с лишними жестами, внешним проявлением эмоций. Этот человек больше изнутри. Он скорее поседеет, но излишних эмоций не проявит. Помню, снималась сцена: горит станция Воскресенск. Был сильный мороз. «Я знаю, что вы сделали все, что могли, – говорит Серпилин, обращаясь к солдатам, – но я прошу вас сделать последнее усилие, и немцы побегут». От холода, а может быть, и от собственных переживаний у меня в эту минуту выкатилась слеза. Заметив ее, режиссер предложил снять эпизод снова: «Нет, нет, у

Серпилина слезы не побегут» – и он был прав. Серпилин внешне всегда уравновешен, спокоен, хотя внутри у него, может быть, бушует вулкан. Настоящий военачальник!

Я чувствовал: чтобы мой Серпилин получился живым, мне нужно было знать и играть массу самых разнообразных характерных ролей. Хотя мечтал я о ролях психологических, хотя я – да простится мне эта смелость – очень хотел сыграть Арбенина.

Судьба Серпилина вобрала в себя судьбы многих людей его поколения. Выразить эту общность – какая благородная для артиста задача! Крупный и суровый характер Серпилина, человека, озаренного верой, от которой он нигде и ни при каких обстоятельствах не отступает, выписан емко, сжато, мужественно, а я не устану повторять, что драматургический материал для нас, артистов, – основа основ. Роль требовала, как мне казалось, скупых актерских средств. Палитра артиста Театра Сатиры немыслима без скупости, самоограничения в отборе выразительных средств. Именно в этом театре особенно важно не преступить грань того «чуть-чуть», которое отличает подлинное искусство. Вот так столкнулись и взаимно проникли, казалось бы, далекие по стилистике и жанру вещи.

Хочу особо сказать вот о чем. Константин Михайлович Симонов и режиссер-постановщик Александр Борисович Столпер стремились к достоверности показанных в фильме событий. Вплоть до того, что военное обмундирование того времени для съемок не шили, а брали со складов настоящее. Ремонтировали и вводили в фильм танки, орудия, участвовавшие в боях. Своей правдивостью фильм во многом обязан Симонову. Он сам прошел всю войну и знал ее не только с парадной стороны – даже в окружении был, да и вообще многое повидал. Поэтому и создал такие пронзительные произведения.

Война предстала в фильме без фанфар, такой, какой была на самом деле. Батальные эпизоды в нем не главное, главное – люди, их характеры и судьбы. Мне, как человеку и как артисту, военная тема очень дорога, это моя молодость, мои университеты… Мне очень помогали фронтовые и послевоенные впечатления. Вот хотя бы то, что я помню, как фашистский танк остановился всего метрах в четырех от меня, вжимающегося в снег.

Мне кажется очень важным, чтобы спектакли, фильмы, книги о войне были как можно правдивей, достоверней в деталях. Я не хочу сказать, что прически солдат, их речь, форма – самое важное, нет. Но неправда деталей мешает созданию образа. Мешает актеру, отталкивает зрителя. Ведь длинные волосы у солдата Великой Отечественной (а такое в кино бывает) то же

самое, что автомат в руках д'Артаньяна. Сразу возникает ощущение: вранье. Хорошо играет актер, но сразу видно – пороху он не нюхал. А переубедить зрителя, увидевшего ложь, трудно даже самой прекрасной игрой.

Приведу в пример фильм «Живые и мертвые». Там точности деталей придавалось большое значение. Так, для нас открыли склад старого обмундирования и одели целую дивизию в те шинели и гимнастерки, в которых тридцать пять лет назад воевали солдаты и офицеры Отечественной войны.

Но главная задача, повторяю, конечно же, не в точном изображении деталей. Главное – передать дух, нравственный опыт войны, нравственный опыт Победы. Война закалила народ, сплотила его, очистила своим огнем. Несмотря на тяжелые потери, мы вышли из этого испытания с колоссальным зарядом оптимизма, с верой, что теперь, победив, мы преодолеем все невзгоды. Война отбрасывала все мелкое, вела к пониманию истинных, непреходящих ценностей. Фронтовики, тысячи раз видевшие смерть, сами бывшие на грани жизни и смерти, не способны обмануть друга или, скажем, написать анонимку, не способны на то, что мы называем мерзостью. Мне кажется, фронтовик – человек, понимающий смысл жизни и ценность ее. Наблюдая в кино или театре игру даже хорошего актера в роли военного, сразу видишь – служил ли он сам когда-нибудь в армии и воевал ли на фронте. Это всегда чувствуется. Выдает и походка, и осанка, и то, как он держит руки. Словом, мельчайшие штрихи. Есть такие актеры, которые сами, будучи непосредственными участниками сражений, и стреляли, и окапывались, и передвигались по-пластунски, и мерзли, и недоедали. И когда надо сыграть военного человека или фронтовую ситуацию, они всегда выигрывают, потому что лично пережили все это.

Эта роль для меня – огромное счастье, не только актерское, но и человеческое. Ведь это была для меня хоть какая-то возможность пусть в малой мере, но вернуть моральный долг тем, кто в свое время занял мое место в строю. Стал пробовать, искать. Вспомнил все, что было, все, что видел и пережил на фронте. Почему, думаю, обязательно военачальник должен быть монументальным? Нет, простой, человечный, пусть колючий, но теплый. И никакой помпезности: сутуловатый, с резкими движениями, нервным, пунктирным темпом речи. Труженик войны. Потрясающая судьба, цельная, обаятельная личность. Таким его я и сыграл.

Об этой моей роли много писали. И самая для меня дорогая оценка – слова Симонова на встрече со зрителями в Ленинграде: «Сегодня много говорили об отличном исполнении артистом

Папановым роли комбрига Серпилина. Должен вам признаться, что и я попал в плен созданного им образа, и мне уже было трудно во время работы над романом „Солдатами не рождаются“ представить себе другого Серпилина». И в иллюстрированное издание своей трилогии писатель поместил портрет Серпилина из кинофильма.

Мне очень нравится искусство Кукрыниксов, нравится их умение сделать меткую зарисовку несколькими штрихами. Я так же иногда старался создать характер, скажем, подпольного миллионера Корейко двумя-тремя красками. А мою работу в фильме «Живые и мертвые» журналисты сравнили по неожиданности с выставкой акварельных работ Кукрыниксов. Ради возможности создавать такие работы стоит жить.

Мне суждено было встретиться с Серпилиным дважды: было снято продолжение эпопеи о войне – «Солдатами не рождаются». И мой герой не оставлял меня ни на час – ни днем, ни ночью. Какой он будет, комбриг, ставший генералом, начальником штаба, командующим армией? Он должен был стать масштабнее и многограннее. Мне нужно было представить его у постели покойной жены и в ставке главнокомандующего, в разговоре с предавшим его сыном и склонившимся над картой грядущего наступления.

С этой ролью связана у меня одна история. Повстречался мне как-то на улице молоденький лейтенант. Шел он спокойно, вразвалочку, никуда, видимо, не торопясь. Вдруг, заметив меня, переменился в лице, приосанился и, взяв под козырек, продефилировал мимо четким строевым шагом. Оказывается, этот лейтенант принял меня за… генерала Серпилина! Предвижу ироническую усмешку читателей. Эка, скажут, невидаль, подобные «узнавания» случаются едва ли не с каждым актером! Согласен. Но эту встречу я все же запомнил. И вот почему.

Казалось бы, в тот жаркий летний день, одетый в рубашку с открытым воротом, я ничем не походил на строгого, подтянутого фронтового генерала. Да и фильм «Живые и мертвые» демонстрировался так давно, что лейтенант, наверное, смотрел его совсем еще мальчишкой. Однако если образ Серпилина все-таки остался в памяти молодого человека и даже, судя по его поведению, был принят за некое реально существующее лицо, я должен не только радоваться своей творческой удаче, но и всерьез призадуматься: какова же в таком случае мера нашей, актерской, ответственности? Есть ли у нее предел – при этакой-то силе внушения, при этакой, не побоюсь сказать, власти над зрителем?

«Белорусский вокзал». Об этом фильме – отдельно

Не могу не сказать об этом фильме отдельно. Роль моя там не главная, одна из нескольких не менее важных. Но картина заслуживает, бесспорно, особого разговора. Это не совсем обычный фильм о войне – без грохота взрывов и атак, но от этого его эмоциональное воздействие оказалось даже еще более сильным благодаря таланту режиссера, кстати, человека, не знавшего войны в лицо, не испытавшего на себе ее испепеляющего дыхания. Честным, неприукрашенным рассказом о судьбах фронтовиков, в том числе и моего героя – Дубинского. Великолепным актерским ансамблем, в составе которого нельзя было допустить ни одной фальшивой ноты: Нина Ургант, Всеволод Сафонов, Евгений Леонов… А песню помните? «Там птицы не поют, деревья не растут, и только мы плечом к плечу врастаем в землю тут». По сценарию мы должны были плакать во время ее исполнения. Да что там должны – слезы просто душили, так велико было потрясение и от слов, и от музыки.

Те слезы – воспоминания в «Белорусском вокзале», в квартирке бывшей медсестры – далеко не кинематографические. Снимал фильм молодой режиссер, не знавший войны, но сын фронтовика – А. Смирнов. Он нашел удивительно точный интонационный ключ, и это помогло «без войны» рассказать о ней с таким неподдельным волнением и болью, что рассказ этот необыкновенно активно вторгается в духовный мир не только тех, кто пережил страшные испытания, но и тех, кто знает о войне лишь из книг и рассказов.

В неброской по форме картине по сценарию В. Трунина нет ни занимательного сюжета, ни внешних эффектов. Фильм даже нарочито нединамичен. Он живет другим – нравственным климатом высокого накала. Верно, поэтому он нашел отклик и в людях младшего поколения, не заставшего войны.

Точный выбор актеров во многом определил успех ленты. О себе судить не берусь. Но актеры, игравшие товарищей Дубинского, моего героя, сделали фильм таким достоверным, а героев узнаваемыми. Энергичность, напор А. Глазырина, обнаженная нервность В. Сафонова, узнаваемость Е. Леонова, теплота и мягкость Н. Ургант, чувство нашей общей причастности к событиям картины родили ощущение пронзительной правды…

А мой герой дорог мне своим неравнодушием к любым событиям, которые он видит, своей, кажущейся даже ему

неумной, ответственностью – даже друзья усмехаются: такой, мол, ты незаменимый. Поэтому порой с тоской вспоминает он об армии – там-то все было проще, яснее: кто свой, кто враг. Смерть комбата, на похоронах которого Дубинский встретился с однополчанами, потрясла его. Он понял: жизнь быстротечна, нельзя упускать главное, ради чего мы живем. И его качества, его ответственность, «незаменимость» заговорили в нем с новой силой. Это подтолкнуло его к серьезному разговору с директором предприятия, где сам Дубинский работает бухгалтером, разговору о том, что нельзя нарушать законы, это не помогает, а мешает делу. А если есть устаревшие уложения, то надо не нарушать их, а добиваться отмены. Монолог Дубинского, которого сослуживцы считали заскорузлым бюрократом, удивил директора донельзя… Удивил своей убежденностью, силой, горечью – не криком, не напором…

И еще одно событие произошло в этот день с моим героем. Обычно осторожный, осмотрительный, он не сдерживается, столкнувшись с человеческой подлостью, – когда владелец «Москвича» откажется везти к Склифософскому умирающего паренька, Дубинский отвешивает этому типу такую затрещину, что вполне спортивный парень валится с ног. Хоть и выводила рука Дубинского в последние двадцать пять лет столбики цифр, но силы десантника не утратила. А сердце не утратило человечности.

Вот одно из писем, пришедшее Анатолию Дмитриевичу Папанову после фильма. «Москва. Мосфильм. Уважаемые товарищи! Убедительно прошу передать это письмо А. Д. Папанову. Для меня очень важно, чтобы он его прочитал.

Уважаемый Анатолий Дмитриевич!

Вот уже несколько дней я нахожусь под впечатлением кинофильма „Белорусский вокзал“. Я восхищаюсь молодым сценаристом и режиссером, которые с такой глубиной, с такой жизненной достоверностью показали теперешнюю жизнь фронтовиков. Но особую благодарность мне хочется принести Вам. К этому примешивается глубоко личное.

Вам удалось создать такой правдивый характер главного бухгалтера Николая Николаевича, что я видела перед собой не какого-нибудь экранного героя, а живого человека – моего отца. Да, именно таким был папа. „Законник“ – как его иронически называли те, которые стремились обойти законы, но неизбежно встречали на своем пути главного бухгалтера с его инструкциями, параграфами и государственными законами. „Чудесный человек“, – говорили другие, которым он при помощи тех же законов помогал

добиваться справедливости. Отец был горяч, вспыльчив, нетерпим к подлости, а в то же время был добрым и всегда готовым прийти на помощь человеку, попавшему в беду. Он не был на фронте, хотя рвался туда, – сочли, что главный бухгалтер большого комбината – тоже важная работа, помогающая фронту. Но мне кажется, если бы папа воевал, то непременно был бы среди таких, как Ваш герой и его товарищи. Пять лет тому назад папа умер, но я думаю, что все, кто знал его, посмотрев фильм „Белорусский вокзал“, вспомнят „из жизни“ именно его. Еще раз большое спасибо».

Не маячить на семи ветрах

Меня волнуют произведения «не выплеснутые», не разгаданные до конца. Они заставляют думать, мечтать, фантазировать. И в самом актере должна быть таинственность, неразгаданная изюминка. От актера ждешь, что он раскроет какую-то незнакомую тебе грань человеческого характера, явления жизни, обогатит твое видение мира. Словом, искусство должно поражать воображение зрителя, будоражить, обогащать мысль.

Но театр, к сожалению, перестал быть таинством. За кулисы ходят экскурсии, смотрят, как актер гримируется, как работает над ролью. Если бы нам показали, как готовятся иные блюда, мы бы и есть их, наверное, не стали.

Искусство театра, мне кажется, в полную меру может воздействовать на зрителя только в своем законченном виде. Артист не должен быть прочитанной книгой для зрителя – ни его творческая лаборатория, ни его личная жизнь не должны маячить на семи ветрах.

Конечно, зрителям хочется проникнуть за кулисы, постичь какие-то секреты, но надо иметь в виду и эмоциональное воздействие раскрытия тайны творчества. Приведу примеры.

Недавно на экраны вышли два фильма – о репетиционной и закулисной жизни коллективов под управлением Аркадия Райкина и Игоря Моисеева. Фильмы эти – бесценный учебный материал для тех, чьей профессией становится искусство. Ну, а зритель? Я не уверен, что нужно разоблачать перед ним механику внешнего перевоплощения Аркадия Райкина, которое всегда казалось выше человеческих возможностей, было загадочным, а отсюда – притягательным.

После фильма об ансамбле Игоря Моисеева я уже не могу безмятежно наслаждаться легкостью и веселостью танца. Как бы ни улыбались со сцены танцовщики, я знаю: сейчас они вбегут за кулисы, и улыбка сменится гримасой страдания (я видел это на экране!), и артист, обессиленный высоким напряжением, упадет на диван, к нему подбежит врач или массажист… Словом, мне кажется, следует соблюдать какой-то предел проникновения в нашу профессиональную кухню. Мне бы хотелось, чтобы актер оставался закрытой лабораторией.

Такова уж моя метода

Е. Весник: «Идеальный артист тот, кто ни разу не повторился. Не знаю, был ли такой, есть и будет ли, но Анатолий Папанов был более, чем кто-либо из нас, близок к этому идеалу. Если бы он мог одновременно предстать в ролях Корейко из „Золотого теленка“, Воробьянинова из „Двенадцати стульев“, Ивана Ивановича из одноименной пьесы Хикмета, Шафера из „Клопа“, Сильвестра из „Проделок Скапена“, Емельяна Черноземного из „Квадратуры круга“ и многих других, большинство вкушающих такой театральный коктейль вряд ли поверили бы, что перед ними – один артист».

Я не теоретик, я практик; мне, чтобы хорошо играть роль, надо точно представить внешний облик героя. А от внешнего я уже иду к внутреннему миру. Может быть, надо наоборот, но такова уж моя метода. Сначала я ищу внешний облик – лицо, походку, костюм, манеры…

Люблю гримироваться. Для меня важно соединить внешность создаваемого образа с внутренним психологическим перевоплощением. Я не играю себя и не разделяю того мнения, что актер должен играть самого себя. Мои герои состоят из слагаемых, подсмотренных в жизни, а затем уже отобранных черт: движений, мимики. Конечно, при этом необходимо знать все свои индивидуальные возможности и уметь ими пользоваться. Художественные средства актера всегда в какой-то мере ограничены и в то же время в определенных ролях безграничны по глубине проникновения в образ и воздействию на зрителя.

У каждого актера есть свои тайны, свои приспособления – как прийти к правде образа, к полному перевоплощению. Я, например, должен увидеть своего персонажа, если так можно выразиться, графически: представить, как он ходит, сидит, какие у него глаза, какая улыбка, во что одет. Мне часто помогает грим, и пользуюсь я им изрядно. Поэтому внешне мои герои мало походят и друг на друга, и на меня. В последнем телевизионном спектакле по рассказам Чехова «Вот люди» я, играя престарелого папашу, придумал себе такой грим, что меня даже родные и знакомые не узнали. Бывают и другие приспособления. Мне, например, Хлудов из булгаковского «Бега» представляется человеком немощным, больным – не только морально, но и физически. Я уже за два дня до спектакля стараюсь мало есть, чтобы прийти к определенному физическому состоянию.

С грима начинается моя полная жизнь в герое. Вот, например,

в работе над ролью Кисы Воробьянинова у меня что-то долго ничего не клеилось, я чувствовал себя скованным, неловким, очень от этого волновался. Потом я подумал о руках: наверное, у Кисы Воробьянинова, старого дворянина, должны быть белые, длинные, изнеженные пальцы. Я стал гримировать руки, удлинять пальцы, и это помогло мне найти рисунок роли.

Или другой пример. Помню, перед тем как сыграть Вельзевула в «Мистерии-буфф», я долго искал детали, которые помогли бы сделать живым и убедительным этот сатирический образ. И вдруг подумалось: а что если сделать моего Вельзевула бюрократом? Ведь по сути своей он такой и есть. И вот я вышел на сцену в старых валенках, с огромным портфелем. И сразу в зрительном зале – смех, узнаваемость образа, его современность. А если бы я играл эту роль сейчас, то, пожалуй, вышел бы с чемоданчиком «дипломат».

В спектакле «Маленькие комедии большого дома» я, подчеркивая безобидную чудаковатость моего героя – управдома, обожающего хоровое пение, – придумал выйти на сцену в строгом темном костюме-тройке с коротковатыми брюками, из-под которых выглядывают толстые белые носки…

Перед съемками в фильме «Белорусский вокзал» я долго представлял себе своего героя. Бухгалтер – очень мирная профессия. Значит, хлебнул человек на фронте. И в последующей жизни все у него мирное, даже шляпа – она казалась мне обязательной для Дубинского.

А вот с очень дорогой мне ролью комбрига Серпилина в фильме «Живые и мертвые» все было иначе. Я, наверное, впервые выступил без грима. Потому что здесь была нужна совсем другая выразительность – внутренняя. Приходилось освобождаться от ненужных жестов, от внешнего проявления эмоций, от нерва, от слез – их не могло быть у этого человека. Так что перевоплощение может быть разным. Хотя в этой роли, как и раньше, я тщательно оснащал рисунок роли подробностями – они как клапаны в машине, которые дают пару нужное направление. Они создают верный психологический настрой. Это хорошо понимал сам Серпилин у Симонова. Помните его в окружении? Каждый день брился, чистил сапоги. Потерялся ромб – вырезал из материи, пришил к петлице. Вы сами попробуйте надеть белую, только что выстиранную рубашку, галстук, застегнитесь на все пуговицы – и сразу почувствуете себя в определенных рамках. Вы выпрямляетесь, не засовываете руки в карманы, не разваливаетесь небрежно.

Искусство перевоплощения – главное в работе актера. Ведь в жизни мы не встретим двух одинаковых людей, поэтому нужно

для каждой роли находить свои краски. Встречаются, конечно, удивительные исключения – скажем, великолепное искусство Ф. Раневской. Не изменяясь, казалось бы, внешне, внутренне актриса тем не менее всегда нова. Поэтому, вспоминая ее героинь, мы помним не внешнее сходство, а их внутреннюю несхожесть. Раневская достигает этого за счет тончайших психологических проникновений. Но для этого надо обладать именно такой своеобразной индивидуальностью и таким высшим пилотажем мастерства. И речь должна идти не об отрицании внешних средств актерского перевоплощения, а об умении в каждом конкретном случае найти именно те средства, которые работают на образ.

Меня глубоко поразила артистка З. Чекмасова в спектакле Куйбышевского драматического театра «Бешеные деньги». Обладая великолепными природными данными, она как бы затушевывала их, стала на сцене серенькой, незаметной. Но когда вдруг наступал момент, где ее героиня переживала минуты огромного внутреннего подъема, этот порыв ломал ее серость, как весна ломает лед, и актриса раскрывалась во всей своей красоте.

Главное заключается в том, что надо искать и уметь находить. Пчелу не пустят в улей, если она не принесла с собой нектара…

Ю. Никулин: «Папанов играет всегда на редкость щедро, что называется, с полной отдачей. Схватывает он в жизни великое множество самых разнообразных человеческих черт и черточек. А выдает их потом на сцене или на экране так выразительно, так ярко, что только диву даешься – до чего же органичен этот актер в любой своей роли, вплоть до маленького эпизода! Какими бы красками ни рисовал Папанов, его герои так достоверны, что актеру веришь всегда и во всем – будь то острый, почти карикатурный портрет хулигана Шафера в „Клопе“ Маяковского, внушительно-смехотворный гоголевский городничий или умный, мужественный генерал Серпилин».

А. Столпер: «Папанов – актер резких индивидуальных качеств. Казалось бы, все эти качества должны мешать ему создавать разные образы, начиная от комедии и кончая сугубо драматическими. Он же, несмотря на свою неповторимую фактуру, в каждой новой работе лепит характер, который абсолютно отличается от предыдущего.

За многолетнюю жизнь в кино мне пришлось работать со многими замечательными мастерами. Поэтому я думаю, можно мне поверить на слово, что актерские приемы, то, каким путем достигается результат на экране, мне всегда было легко

проследить. Ремесло Папанова для меня остается загадкой. Я часто не мог, да и до сих пор не могу понять, проследить пути, которыми Папанов приходит к нужному, задуманному им рисунку сцены или образу всей вещи в целом. Когда он играл Серпилина и приходил на съемку эпизода, до тонкости оговоренного и обсужденного, то всегда приносил что-то глубоко свое и совершенно не угадываемое в процессе репетиции. И я боялся „прикоснуться“ к Папанову, делать ему замечания, чтобы как-нибудь ненароком не спугнуть то драгоценное качество, которое он нашел».

С. Мишулин: «Общение с Папановым, совместная работа с ним, наблюдение за тем, как он работает над ролью, могло дать внимательному человеку гораздо больше учебы в театральном учебном заведении… Этот артист постоянно оттачивал свое мастерство, оставалось только смотреть и удивляться».

Понятие «лидера» в театре

Мне кажутся пустыми разговоры о «борении» актеров и режиссеров за пальму первенства в театре. Когда театр работает уверенно, в полную силу, спорить об этом просто нет времени. Наверное, настоящий лидер – это человек, который знает больше, чем остальные, умеет убедить и организовать, который видит общую цель труда всех создателей спектакля и понимает путь, по которому ведет остальных. Авторитет завоевывается не в кулуарах, а на деле. Пожалуй, время не особенно изменило понятие лидера в театре. А двадцатый век придумал даже и органичное слово – «режиссер».

Я не сторонник театра, где спектакли ставятся на какого-нибудь одного актера. Даже самый одаренный человек не вынесет на своих плечах целый спектакль, по-настоящему хорошая премьера – всегда коллективное творчество актерского ансамбля. Но я сторонник театра, где режиссер вырастает из актера. Настоящие режиссеры-мастера всегда «отпочковывались» от нашей профессии. Как и всякое лидерство, режиссура требует определенного человеческого опыта, а он всегда – благоприобретенный. Положа руку на сердце, спросим себя: часто ли бывший десятиклассник сразу начинает руководить каким-нибудь производством? Почему же так велики и скороспелы надежды педагогов, набирающих учиться «на режиссера» после десятилетки? Конечно, человеческая и профессиональная зрелость не всегда приходят одновременно. Кроме того, каждое поколение имеет свою дистанцию зрелости. Наверное, предметом внимания должно стать другое: почему во многом запаздывает формирование нынешнего поколения режиссеров или что мешает их зрелости осуществиться?

Без решения проблемы режиссера-лидера невозможно решение других важных вопросов. Ведь только такой мастер, понявший потенциал и индивидуальные особенности своих актеров, способен вырастить из них плеяду таких виртуозов-исполнителей, какие блистали в годы моей юности на сцене Художественного, Малого и других театров. И дело здесь не в формальном направлении поиска, а в его глубине и содержательности. Если эти качества налицо, режиссер сможет подобрать «свой» репертуар.

Режиссер-лидер со своей художественной и этической программой, вне зависимости от того, как его называть – главный или художественный руководитель, сможет продуманно и дальновидно организовать поиски всего коллектива

единомышленников, дать этим поискам сверхзадачу. Театр приобретет ту художественную целостность и сосредоточенность, которой далеко не всегда ему хватает.

Правда, возможен и второй, тоже встречающийся вариант, когда всем все равно. И не холодно, и не горячо от того, кто рядом. Поэтому и происходит то, что мы называем тиражированием, нивелировкой. Одинаковые актеры, очередные режиссеры без роду, без племени, без лица и – похожие друг на друга спектакли.

Мне кажется, стоит напомнить режиссерам, что все их замыслы проявляются через актеров, что с ними надо работать, расширять палитру их мастерства, растить единомышленников.

В. Андреев: «Да простят мне коллеги-режиссеры, но меня посещает крамольная мысль: Папанову не нужен был режиссер в общепринятом понимании отношения этой профессии с актерской. Ему был нужен профессионально ориентирующий человек, а все остальное рождалось „сейчас, здесь“, в конкретную минуту, импровизированно, в результате работы его талантливой души…»

Свои представления о режиссуре Папанов реализовал в спектакле по пьесе М. Горького «Последние».

Вспоминает В. Васильева: «Нет, все-таки мы мало узнаем в театре друг о друге. Я, например, не могла бы ответить себе на вопрос: добрый человек Толя или нет? Что скромный – безусловно, что одержим творческой работой – это точно. А вот о доброте его узнала поздно, уже в последний год его жизни, когда он начал работу над своей первой (и, увы, последней) постановкой, которая по странному совпадению была по пьесе М. Горького „Последние“.

Он подошел ко мне и сказал: „Верочка, ты меня извини, я хочу тебе предложить роль, хоть небольшую, но для меня как режиссера очень важную“. А я до этого долго ничего нового не играла. Для актера хуже казни не придумаешь. Ни хорошая зарплата, ни почетные звания такой раны залечить не могут. Толя предложил мне роль госпожи Соколовой, матери юноши-революционера, посаженного в тюрьму. Я к тому времени прочитала роман „Дети Арбата“, и Соколова ассоциировалась у меня с матерью Саши Панкратова. Это чувство оказалось таким сильным, что до сих пор, играя в „Последних“, борюсь с комком в горле. Хотя в наше время играть эту роль труднее, чем раньше. Почему? При Горьком и много десятилетий после написания пьесы само понятие „революционер“ было овеяно благородством. Сейчас не все так однозначно. И вызвать сочувствие зрителей можно только самим потрясением матери, без благородных веяний извне. Словом, роль утратила свою былую „самоигральность“. Но все

равно я ее люблю, как все мы любим этот спектакль. И не только потому, что он – первая и лебединая песня Папанова-режиссера. Этот спектакль зарождался и развивался в нежной, озабоченной успехом каждого актера атмосфере. „Сам в этой шкуре хожу – актера знаю“, – говорил Папанов и работал с нами особенно, незабываемо, пробуждая самые звучные струны наших дарований и отдавая лучшие мелодии своей души. И вот однажды, после прогона будущего спектакля, мы увидели Анатолия Дмитриевича настолько огорченным и растерянным, что стало страшно за него. Тихим, упавшим голосом он сказал: „Плохо… Почему же так плохо?“ Мы и сами чувствовали, что репетиция не задалась, не было настоящей атмосферы, без которой любые действия актера на сцене выглядят серо и плоско.

Внезапно, взглянув на нас, приунывших, Толя стал хвалить какие-то отдельные сцены, реплики, кого-то похвалил за верную тенденцию роли. И никого не пропустил, начиная с Г. П. Менглета и Н. Н. Архиповой, замечательных актеров и опытнейших мастеров. Мы, благодарные ему за доброе слово, все же спросили: „Раз плохо, почему бы и не упрекнуть нас? Ведь мы сами понимаем, что заслужили режиссерский упрек!“ И вот что он ответил: „Разве я не актер? Не натерпелся от попреков и обвинений режиссуры? Ненавижу такое обращение с актерами!..“ Ох, если бы его могли услышать режиссеры, так часто не щадящие наше самолюбие, а подчас и человеческое достоинство!

Финал он поставил такой, что каждый видавший виды режиссер признал его дар незаурядного постановщика. В те годы считалось сомнительным давать на сцене что-либо связанное с религией в положительном смысле. Папанов овеял финал спектакля молитвой в исполнении Шаляпина. При зыбком свете свечей голос Федора Ивановича отпевает умершего Якова. Не церковностью, а вечностью, мощным гуманистическим обобщением веяло от этой режиссерской находки Анатолия Дмитриевича…

Не знаю, как для зрителей, а для нас, участников спектакля, шаляпинская молитва звучит реквиемом уже по самому Папанову. Незабываемому… Незабываемому Толе…

Ах, как мы уговаривали его, так много занятого в спектаклях, ставившего свою первую режиссерскую работу, еще и снимавшегося в кино, выпустившего один курс в ГИТИСе и набиравшего другой: „Толя, ну зачем ты на фильм-то согласился?!“ А он отвечал: „Меня эта тема волнует – я в ней многое могу сказать!“ Сейчас, уже зная, какой успех имел фильм в США, других странах, как он любим у нас, зная о том, что А. Д. Папанов посмертно удостоен Государственной премии СССР за свою последнюю роль, которая принесла ему мировое признание, понимаю всю его правоту.

Но по-человечески не легче».

Способность служить разным видам искусства

А ктеров, которые активно заняты служением не только в театре, но и на телевидении, в кино и мультипликации, часто упрекают в том, что они разбрасываются, уподобляясь знаменитому Фигаро из комедии Бомарше. Но и Фигаро – натура цельная, и разнообразие актерского труда – дело полезное во всех отношениях, хотя и сложное, требующее отличного владения профессией. Миновало время споров и опасений, кто кого «съест»: театр ли погибнет от кинематографа, кино ли утратит свою популярность от развития телевидения, и найдется ли драматическому актеру место среди виртуозов типично эстрадных жанров. Мы теперь знаем, что все эти виды искусства не врагами стали, а союзниками. Они обогащают друг друга и совершенствуют. Но ведь обогащение это во многом идет через актера. Ибо актер – главное связующее звено между театральной сценой, экранами и эстрадой.

Нередко и справедливо укоряют актера за то, что после дневной репетиции в театре мчится он в павильон телестудии, а оттуда, наскоро перехватив в буфете, на съемочную площадку киностудии, иногда по дороге завернув в концертный зал, чтобы выступить с номером на эстраде. Действительно, такое «творчество на бегу» легко превращается в процесс механический, в прокат раз и навсегда достигнутого. Ремесло становится ремесленничеством.

Но вглядимся в тех, кто ничего общего с халтурой не имеет, хотя занят почти восемнадцать часов в сутки, и постараемся понять, каким образом удается этим людям всегда и во всем оставаться художниками и создавать первоклассные творческие работы. Возьмем, к примеру, Михаила Александровича Ульянова: режиссера кино и театра, актера кино, театра, телевидения, радио, общественного деятеля. Он одновременно готовит новую роль в спектакле Театра имени Е. Вахтангова, репетирует с актерами спектакль в качестве режиссера, часто встречается с представителями печати, снимается в кино. Много? Кажется, что да – до отказа много. Но одновременно Михаил Александрович создает радиошедевр – двенадцатисерийный цикл передач по первой книге «Тихого Дона», и это становится, по общему признанию, художественным открытием давно любимого шолоховского романа.

В чем же здесь секрет? Подобного рода «секретами»

располагают и Армен Джигарханян, и Евгений Леонов, и Владимир Рецептер, и Игорь Горбачев, и Евгений Весник, и Сергей Юрский… Много и разнообразно работает Татьяна Ивановна Пельтцер – ветеран нашего Театра Сатиры. Да и меня не обошли занятостью все четыре музы.

По-видимому, разгадка в том, что актер прежде всего умеет разумно расположить свой «инструмент», подобно рабочему-многостаночнику, который не только отлично справляется с количеством и качеством продукции, но и находит время и возможность заниматься рационализацией и изобретательством.

М. Ульянов, например, как явствует из статей о нем, каждый свободный час, полчаса, четверть часа употреблял на то, чтобы вглядеться в текст «Тихого Дона», который всегда носил с собой, обдумать и найти решение хотя бы небольшого куска произведения. На многочисленных своих репетициях он невольно пробовал и те средства, которые искал для исполнения «Тихого Дона». Одно другому не мешало – только помогало, обогащало новыми красками. Мне это знакомо: играя в театре Бродского в «Интервенции» Л. Славина, я пробовал краски к образу генерала Серпилина в фильме «Живые и мертвые». Театр служил лабораторией в поисках для кинематографа. Понятно, что освежаются при этом и театральные работы, обнаруживается в характере нечто новое, ранее не примеченное.

Разумеется, речь здесь идет об актерах по призванию, о людях, которые целиком посвящают себя профессии и в этом видят главное счастье жизни.

Но знаю я и другое: одного из моих друзей, великолепного актера, начали преследовать в театре, ревнуя его к кинематографу. Он приходил на репетиции, которые начинались с упреков и унизительных угроз. Работать становилось все труднее, а затем и просто невыносимо. Актер ушел из театра. Вскоре его пригласили в другой. Кто же выиграл от такого потребительского отношения к художнику? Кому это принесло радость? Разве что тому театру, который заполучил первоклассного актера.

Как видите, проблем здесь много. И решаются они в разных театрах и разными актерами не равнозначно.

Честно говоря, в том, что актер, иногда отдавая далеко не лишние силы другим искусствам, готов и переработаться, есть некоторая доля вины драматургов. Ну кто же побежит сниматься, если в театре много хороших ролей, если удовлетворен драматический голод? Жизнь-то у артиста одна, и годы идут, а творческая жадность еще никогда не была отрицательным качеством.

Знаю: сейчас читатель-скептик готов упрекнуть меня в том, что я, скажем, озвучиваю Волка в знаменитой серии «Ну, погоди!». Это, мол, тоже относится к генеральной магистрали вашего творчества? Отвечу: это относится к генеральной магистрали развития мультипликационного кинематографа – одного из самых добрых к человеку жанров киноискусства, и мне, как многим актерам, было не все равно, каким получится цикл фильмов талантливого режиссера В. Котеночкина и его группы, в которой собрались настоящие искатели нового. Популярность фильмов «Ну, погоди!» лучше всего отвечает на вопрос, надо ли было тратить дорогое актерское время на это занятие.

Универсальность, способность служить разным видам искусства требует от актера мастерства и глубины. Вот о чем я хотел сказать.

Другое дело, что сам актер должен изучить свои сильные и слабые стороны. Я знаю отличных театральных актеров, которые почти не переносят условий кинопавильона или, во всяком случае, теряют перед кинокамерой лучшие свои качества. И знаю великолепных артистов кино, которые становятся беспомощными на сцене. Дело – как всегда – в профессионализме, в мастерстве, только от него зависит результат.

А меня не обошли стороной все четыре музы. Я люблю и мультипликацию, и радио, и эстраду.

В коммунальной квартире, где мы с родителями жили, был сосед, которого премировали детекторным приемничком, таким маленьким черным ящиком. И вот надо было иголочкой попадать в маленький кристаллик, чтобы поймать передачи одной из трех радиостанций. Это завораживало!

Особенно популярной была радиостанция имени Коминтерна. Вот тогда я впервые услышал голоса Собинова, Шаляпина, Качалова и многих других. И не мог остаться к этому равнодушным. И когда я вспоминаю детство и юность, то невольно вижу этот удивительный маленький детекторный приемничек, сыгравший, безусловно, важную роль в выборе мной профессии, подаривший мне столько радости и настроивший меня на многие размышления.

На радио в 30-е годы попадало лишь самое прекрасное из того, что существовало в нашем искусстве. Многие мастера только начинали…

Я, например, отчетливо помню, как транслировали юбилей Леонида Витальевича Собинова. Как приветствовал его знаменитый клоун Виталий Лазаренко. Помню второй акт из «Евгения Онегина», где Собинов пел Ленского, а Козловский, только-только начинающий, пел Трике.

Впоследствии передо мной прошла вся прекрасная жизнь певца Козловского. Я много раз слышал его и в концертах, и в опере, но познакомился с ним и больше всего слушал его по радио.

А сам я пришел на радио, когда еще был в самодеятельном рабочем театре «Каучук», которым руководил Василий Васильевич Куза, погибший во время бомбежки Вахтанговского театра. Один из наших спектаклей – «Профессор Полежаев», в котором я играл студента, – транслировали по радио. Это было в 1939 году, и никак не верилось, что наши голоса будут звучать во «всесоюзном масштабе». А по-настоящему я встретился с радио уже после войны. На последних курсах института нас приглашали читать рассказы, стихи, участвовать в постановках.

Сейчас меня приглашают на радио все-таки по принципу амплуа. Конечно, я, если говорить грубо, – рычащий волк. Тигр Шерхан из «Маугли», разные старики, разбойники, казнокрады, бюрократы – вот моя область. Думаю, вести передачу «от автора» мне тоже не доверят, потому что тут нужен голос чистый, нейтральный, прозрачный, а не характерный, окраска которого давит слушателя, порабощает сознание.

В театре очень важна пластическая подготовка. Много времени занимают поиски костюма, грима.

Но и на радио, когда сталкиваешься с ролью, необходимо внутренне и внешне представить себе этого человека. Для меня, например, обязательно нарисовать себе персонаж внешне, иначе я не могу представить, как роль будет звучать, как этот человек относится к тому или иному явлению, происходящему в пьесе.

Поэтому я думаю, что работа актера, будь она на радио, в кино, на телевидении, по технологии ничем не отличается.

Я даже обращал внимание, что актер, стоящий у микрофона, до такой степени переживает, что ищет себе мизансцены и жестикулирует, как в театре. Это я видел даже у таких больших мастеров, как Грибов, Яншин и другие.

И общение партнеров на радио, безусловно, есть. Просто надо понимать его шире, ведь не обязательно вперить глаза друг в друга. Голосовое воздействие, ответ, вопрос, посыл мыслей, воздействие фразой, стихом…

Даже молчание играет роль. Некоторые актеры просят: «Слушай, постой, сделай паузу, потому что мне надо с тобой общаться».

И вот, хотя у тебя нет в данном эпизоде никаких слов, стоишь, а актер ищет в тебе общения.

И есть звукорежиссеры, которые говорят: подождите, мы запишем тишину.

Думаешь: ну что ее писать? А вот оказывается, что не только звук, но и его отсутствие может служить выразительным средством радио.

Работа на радио очень важна для меня – она обогащает внутренний мир актера. Соприкосновение с материалом, который не удается играть в театре, развивает, расширяет горизонт.

Радио помогает отрабатывать голосовую, речевую характеристику персонажей, требует особой работы над текстом.

Сейчас в театре на речь обращают недостаточно внимания. Появляются актеры с тусклыми, какими-то невыразительными голосами. А радио требует звучания, здесь нельзя что-то промычать, промямлить.

Радио – серьезная школа с точки зрения звучания. В передаче совершенно невозможно голосовое совпадение двух артистов. А в театре на это обращают мало внимания.

Я бы советовал приглашать на радио артистов с периферии – мы мало их знаем, а ведь там есть замечательные артисты. Вот, скажем, я записывал «Дерсу Узала». Думаю, что на эту роль нужно было пригласить актера, который плоть и кровь тех мест, где происходят события.

Мне кажется, такие приглашения обогатили бы вещание, и радио не грешило бы знакомыми голосами.

Самые любимые мною передачи – это детские. Рассказы для детей так обаятельны, чисты и непосредственны, так ясны и естественны, что для меня, артиста Театра Сатиры, где все гротесково, обостренно, эти рассказы очень привлекательны. И конечно, люблю записи классических литературных произведений.

Эстраду я тоже очень люблю. Она дает возможность поговорить со зрителем по душам о том, что для тебя важно. Но я, увы, не удовлетворен тем, что делаю на эстраде, в концертах. Мой труд здесь представляется мне днем вчерашним. А было благое начинание, которое почему-то заглохло: в Центральном Доме работников искусств, в Москве, намечалось создать постоянно действующий «Театр несыгранных ролей». Думаю, многие артисты с удовольствием в нем работали бы и осуществляли свои мечты, не реализованные в театре и кино. Маленький театр одного актера – вот чего мне бы хотелось…

А. Ширвиндт: «Он обожал выступления на эстраде. И волновался перед концертами не меньше (если не больше), чем перед спектаклем. А волновался он всегда, не зная и не понимая, что значит холодный ремесленный профессионализм.

Были у нас с ним некие эстрадные тандемы – вечера на двоих:

отделение – мое, отделение – его. Точно так же мы выступали и с Андреем Мироновым.

Я неизменно смотрел и слушал, что делает Папанов в своем концертном отделении, и, пожалуй, знаю наизусть весь его репертуар. И как было всего этого не усвоить, если Толя ни в театре, ни на эстраде не играл „вполноги“. Зрители у него быстро набирали температуру кипения. В любом затрапезном клубе, в любом эстрадном сарае он тратил себя как на просмотре театральной общественностью.

Однажды играли мы „левый“ концерт. Сейчас, в пору разгула всякого рода эстрадных кооперативов, многие узнали, что такое „левый“ концерт. „Приезжайте, – говорят, – покажитесь только – и получите деньги, не доходя до кассы!“ – это и есть формула „леваков“. Выступали мы в тот раз в некоем городе Н., в большой столовой самообслуживания. Зрители – немногие работники общепита. А за стеклянными стенами – толпа тех, кого они обычно обслуживали. Хотя нам сказали, что будет чуть ли не весь общепит города. Словом, предпришмчивые люди сделали себе подарок в виде такого вечера. А мы с Папановым и Мироновым, поочередно, дуэтом и трио выходя из помещения мойки, что-то читали им, играли, шутили. Ситуация нам, естественно, не понравилась, и я сократил свою программу до минимума. То же самое сделал и Андрей. Но Толя, волнуясь, выходил к этой более чем скромной и далеко не праздничной аудитории как на сцену Кремлевского дворца съездов или Центрального концертного зала. Он исполнил всю свою программу с полной отдачей.

Концерт его обычно заканчивался странным четверостишием:

Не знаю, сколько жить еще осталось,
Но уверяю вас, мои друзья,
Усталость можно сохранить на старость —
Любовь на старость отложить нельзя».

Есть, правда, в нынешней эстраде вещи, которые меня совсем не привлекают.

Совершенно не принимаю отснятых эстрадных концертов, которые зарежиссированы до такой степени, что если певец не пройдет по плоскости, по каким-то накатам километра три, то считается, что он не исполнил произведения. И не улавливаешь ни мимики, ни настроя певца, ни его решения этой мелодии, или песни, или эстрадной миниатюры. Очень много всяких вспомогательных аксессуаров.

Я привык все-таки к таким эстрадным концертам, когда выходит мастер и исполняет произведение… Может быть, даже

пританцовывает, но не так, понимаете, лихо и не в таком разгоне, как это иногда сейчас делается. И ходят, и прыгают, и нагибаются, а снимают их и через воду, и даже на самолете они летают.

По-моему, к песне надо относиться более серьезно, если, конечно, она этого достойна. Она не требует никаких вспомогательных аксессуаров. Ведь эстрада есть эстрада. Она даже построена так умно, лаконично: небольшие кулисы и подмостки, куда должен выходить мастер. Ничто не должно мешать.

И хотелось бы побольше крупных планов. Меня не интересуют блестки на втором плане. Фейерверки хороши для праздников на свежем воздухе. А тут я хочу видеть исполнителя, его глаза.

Причем хотелось бы расширить репертуар. Это относится в равной степени и к радио. Редко услышишь танцевальную музыку, легкую музыку в исполнении хороших певцов. А ведь этим не брезговали раньше великолепные оперные певцы. И как прекрасно было, когда вальсы пела Обухова.

Не слишком ли мы иногда увлекаемся внешней формой, заумными изысками, эффектными трюками? Поменьше бы бижутерии в искусстве, поменьше блесток – побольше души и сердца.

Мультфильмы – доброе искусство

Киновед А. Волков вспоминал, как в самом начале 60-х годов на студии «Союзмультфильм» актер Театра Сатиры Владимир Лепко рассказывал о своем друге и коллеге Анатолии Папанове, хвалил его голос – сказочный, неповторимый, «мультипликационный». Возможно, среди слушателей был и Вячеслав Котеночкин, тогда просто Слава, по студийной кличке Кот, еще, кажется, не думавший о режиссуре. И кто бы мог подумать, что через несколько лет этот мало кому в ту пору известный артист, друг Лепко, заставит заговорить множество самых разнообразных мультипликационных героев, а потом произнесет в первый раз с экрана ставшую знаменитой фразу: «Ну, заяц, погоди!» – положившую начало самому популярному мультсериалу, долгожителю среди анимационных фильмов. Впрочем, о том, что коротенький, в одну часть, фильм выльется в сериал, никто еще и не помышлял…

Мультфильмы – самое доброе искусство. Они – как новогодняя елка, веселые, яркие, полны музыки. Я с радостью их озвучиваю. Правда, в основном хищников, тяжелую лесную артиллерию: волков, медведей – а хотелось бы и голосом какого-нибудь доброго, симпатичного персонажа поговорить… Ну и всякую нечисть озвучиваю тоже. Но, что приятнее, не просто леших и водяных в их неприглядности, а грустных и одиноких, стремящихся преодолеть свое сказочное предназначение. «А мне летать охота», – поет, помните, один такой Водяной.

Я заставил заговорить немало нарисованных героев – у меня даже есть диплом от «Мультфильма» за лучшую актерскую работу 1963 года. Это я сыграл Волка в фильме «Бабушкин козлик».

Мультфильмы требуют и творческого поиска, и мастерства. Допустим, нужно озвучить Чудище гороховое о семи головах. Но каким оно должно быть? Этого не знает никто. Или, к примеру, Водяной. Или Фонарный столб, Бульдозер… А будут они такими, какими я их сделаю. И изобразительное средство тут одно – голос. Работа в мультфильмах многое дает. Однажды я сыграл роль грузовика-самосвала. Мой самосвал плачет в фильме крупными слезами. Очень хорошая и драматическая роль. Я играл и Змея Горыныча, и Обиженного Котенка, и Старую Муху, и Дверную Ручку. Просто кладезь для актера.

На роль Змея Горыныча в первый раз и пригласил Папанова Вячеслав Котеночкин. Ему казалось, что артист очень подходит

для этой роли. Но, пообщавшись с Папановым, увидев перед собой доброго и стеснительного человека, засомневался в своей правоте, но не решился отказать Папанову. И вновь удивился в начале работы – так заразительно, много импровизируя и предлагая неожиданные решения, создавал артист образ, очень далекий от его натуры. С той самой первой работы режиссер уже не представлял себе мультфильмов без участия Папанова. И не только мультфильмов, но и новелл из знаменитого «Фитиля».

Озвучение мультфильмов – очень любопытное зрелище. Зрелище – потому, что там разворачиваются небольшие театральные представления. Артисты, хоть и не появляются на экране, помогают себе и друг другу жестами, мимикой и телодвижениями, разыгрывают сцены, перевоплощаясь в своих героев. Не только голос работает, но и весь актерский аппарат.

Мне нравится, что многие мои персонажи поют. В фильме «Волчище – серый хвостище» легковерный волк, поверивший лисе и оставшийся без хвоста, даже может разжалобить своей песенкой: «А мы неделю целую не ели никого».

Самая моя известная мультипликационная роль – конечно, Волк. «Ну, погоди!» – замечательная лента. У ее создателей столько фантазии и столько юмора, что она выросла в многосерийную и выходит больше пятнадцати лет, – а ведь предполагался сначала одночастный мультфильм, где я произносил всего одну реплику: «Ну, погоди!» Однако суждено мне было произносить ее на разные лады много лет. Говорят, даже во сне иногда я говорю: «Ну, погоди!»

В. Котеночкин: «Не забыть огорченное лицо Папанова, когда в роли Волка он обнаружил всего два слова… Но обижать меня отказом не стал. После выхода фильма на экраны мы получили столько писем, что решили продолжить приключения лукавого Зайца и незадачливого Волка. У Папанова появилась еще одна реплика – „Ну, заяц, погоди!“ Позже, в „морской“ серии, была игра с чемоданом, и у актера неожиданно родилось: „Ну, чумадан, погоди!“»

Котеночкин сетовал, что поздно узнал о том, что Папанов хорошо поет: «Знай, я о его вокальных способностях пораньше – он бы у меня давно запел. Но мне это стало известно только после выхода спектакля „Маленькие комедии большого дома“, где Папанов исполняет известный романс „Пой, ласточка, пой!“ После этого запел и Волк – в „новогодней“ серии „Ну, погоди!“, где Волк переодевается Снегурочкой».

Но тем не менее по условиям фильма Волк, хоть и с разными

вариантами, произносил одну и ту же фразу на протяжении многих лет, во всех шестнадцати выпусках – и должен был ни разу не повторить уже найденную однажды интонацию.

Непростая это задача, но Папанов справлялся с ней блестяще, вкладывая в свою реплику мощную гамму самых разнообразных чувств с самыми разнообразными их оттенками. Работал он, по воспоминаниям очевидцев, с огромной самоотдачей и юмором, импровизация и экспромт в озвучении мультфильма доставляли ему удовольствие. И работа над этим мультфильмом развила у актера редкостное умение «попадать точно в тон», в результате составилась целая антология волчьих проклятий и угроз…

При этом именно эта небогатая текстом работа принесла артисту невероятную известность. В. Котеночкин вспоминал: «Популярность Анатолия Дмитриевича в роли Волка была из ряда вон выходящей. Воистину это стало „феноменом Папанова в истории киномультипликации“. Не знаю другого актера, которого узнавали бы на улицах, когда его собственного лица на экране не было и быть не могло».

Мне кажется, у Волка нестрашный голос. Он вообще от серии к серии становится добрее и несчастнее. И если сначала он действительно что-то замышлял против Зайца, то потом в нем появилось некоторое благородство. Посмотрите только, что вытворяет этот ехидный Зайчишка! Как издевается над бедным Волком! Волку ничего такого и в голову не придет. А порой мне кажется, что наши герои уже помирились, и вся эта беготня превратилась в игру и доставляет обоим удовольствие. Кстати, с симпатией к моему герою относятся многие дети. Здесь возникла парадоксальная и неожиданная для авторов ситуация: все чаще дети стали отдавать симпатии Волку – он действует открыто, он полагается только на себя, не ловчит, а Заяц – хитрит, иногда жесток. Дети все это очень хорошо улавливают.

Присылают ребята и сценарии следующих серий, рисунки. У меня дома хранится целая галерея портретов Волка. Раз позвонил мне один семилетний мальчик, который очень стеснялся и был поэтому не слишком красноречив. Оказалось, просто хотел узнать, каким голосом я говорю в жизни. А однажды пришло письмо от четвероклассников из одного южного города: «Здравствуйте, товарищ Волк! Вы нам очень нравитесь. Даем вам обещание учиться еще лучше!»

Хотя известность в роли Волка легла на мои плечи и своего рода бременем. Судите сами: часто ребятишки нашего двора, завидев, что я выхожу из подъезда, начинали кричать хором: «Ну, Волк, погоди!» Это повторялось почти ежедневно, и часто я

выходил, пряча лицо в воротник. Или как-то на Калининском проспекте, где я решил пройтись после репетиции, попались мне навстречу двое мальчишек. Один взглянул на меня, остановился как вкопанный, ткнул пальцем в мою сторону да как закричит: «Смотрите, Волк идет!» Много было таких историй, все и не вспомнить. В общем, эта «волчья» популярность частенько не давала мне житья.

Да и на творческих встречах порой создавалось ощущение, что Волк – единственная сыгранная мною роль: речь обязательно, неминуемо заходила о «Ну, погоди!».

Вера Васильева: «На концертах и творческих встречах Толю всегда спрашивали о „Ну, погоди!“. Он терпеливо отвечал на все вопросы, но потом говорил: „А сейчас я прочитаю вам стихотворение Пушкина“. Ему хотелось донести зрителям что-то важное, серьезное, но как часто они – это было видно – хотели, чтобы он поскорее с серьезным закончил! И снова ждали пустяков…»

Откровенно говоря, может быть, эта любимая мною роль сыграла со мной как с актером злую шутку. В связи с фильмами «Ну, погоди!» я уже не могу позволить себе сниматься в некоторых фильмах. Есть и другая сторона. Актер амортизируется, с этим ничего не поделаешь. Это и явилось причиной того, что меня не утвердили на некоторые роли серьезного плана, на роли положительных героев – Волк преградил мне к ним дорогу. На радио и в кино говорят: «У него голос из „Ну, погоди!“».

Актер выходит в тираж так же, как исписывается автор, художник, композитор. Это естественный процесс. Поэтому состав актеров в мультипликации, на радио, на телевидении надо постоянно расширять. Но, хоть мне и кажется порой, что Волк «съел» мои прочие роли, мультипликацию все равно люблю и отношусь к ней не менее серьезно, чем к работе для взрослых.

Веселые и грустные, насмешливые и остроумные, мультфильмы любимы зрителем – юным и взрослым. Мне нравятся фильмы Котеночкина, Иванова-Вано. Художник и режиссер – в таком синтезе мастер тонко чувствует замысел, композицию картины, ее поэтическое, образное решение. Не стоит думать, что мультфильмы – это что-то легкое, неполновесное, развлекательное. Вспомните «Бэмби» Диснея – замечательную киноповесть о подвиге, любви, дружбе.

Кстати, рисованные фильмы озвучивали многие актеры. Например, Качалов, Яншин, Грибов, Козловский, Лемешев. По-

моему, это лучшее доказательство: мультипликация – дело серьезное.

После шестнадцати серий «Ну, погоди!» у авторов появился замысел снять еще несколько сюжетов, объединенных через такую забавную историю: Волк и Заяц дожили до преклонных лет, помирились, и однажды Заяц со своими зайчатами приходит в гости к Волку – посмотреть на видеомагнитофоне приключения отцов семейств в молодые годы. А детки у Зайца – панк, рокер и металлист, тогда как единственный сын Волка интеллигентно играет на скрипке. Зайчата задевают волчонка, между ними возникает конфликт… Папанова заинтересовал этот замысел, рассказанный ему Котеночкиным. Более того, у Волка в этих сериях предполагался более пространный, чем в отснятых сериях, текст, что тоже очень понравилось артисту. Все это не осуществилось. Без Анатолия Дмитриевича снимать что-либо, связанное с «Ну, погоди!», В. Котеночкин не хотел.

Справедливости ради нужно сказать, что продолжение «Ну, погоди!» все же последовало – сериал был невероятно любим зрителями, и потому было сделано еще несколько выпусков. Два фильма снял В. Котеночкин, при этом для роли Волка использовались записи голоса Папанова и фрагменты озвучки предыдущих серий. Часть снятых впоследствии другими режиссерами серий – это совсем другое кино с другими голосами и сильно изменившимися персонажами, вторая часть – по выражению Вячеслава Котеночкина – «убогое дурновкусие». Но эта история уже за пределами нашей книги…

Вопросы требуют ответов

С каким партнером вам интереснее всего играть?

Очень просто: с хорошим. Это взаимно обогащает. В искусстве – как в спорте: когда спринтер бежит с сильным противником, даже если он идет вторым, то показывает лучший свой результат, или в шахматах – сильный противник ставит сложные задачи, мобилизующие мозг.

Чем талантливее, профессиональнее партнер, тем тоньше общение, многограннее приспособления, разнообразнее реакции применительно к его сложно выстроенному характеру. Например, у нас с Владимиром Алексеевичем Лепко была сцена в спектакле «Памятник себе». Он играл директора кладбища Вечеринкина, а я, как известно, Почесухина. Лепко – Вечеринкин так красноречиво описывал памятник-кресло, так сладкозвучно пел о его красотах, о пейзаже, который открывается с этого места, что я легко очаровывался. Во мне возникала ответная реакция легко и непринужденно. Мне стоило только слегка откинуть голову на его реплику, как бы поставив точку, и зал разражался аплодисментами. А когда он захлебывался от восторга, описывая памятник царскому генералу от «инфарктерии» Дергунову-Злопыхальскому: бронзовый орел держит в клюве лавровый венок в сорок два лавровых листа, которые он сам по описи пересчитывал и надпись читал: «Генерал наш здесь лежит, честь ему и слава! Из могилы он кричит: „Равнение направо!“», – я невольно вытягивался по стойке «смирно». Ведь он подавал эту реплику, как командир подает приказ. Владимир Алексеевич бесконечно оживлял эту сцену. Сколько было красок, нюансов, неожиданностей! Я только пристраивался к нему и, как на салазках, въезжал в доверие к зрителям.

Посчастливилось мне быть партнером Владимира Яковлевича Хенкина. С особым удовольствием вспоминаю спектакль «Лев Гурыч Синичкин». Владимир Яковлевич очень тонко чувствовал партнера, помогал мне всячески. Общение с ним на сцене давало необыкновенное творческое наслаждение.

В кино, конечно, труднее приспосабливаться к партнеру, каждый раз новому. В театре есть сыгранность, знаешь партнеров много лет. На сцене можно играть ту же сцену каждый раз по-иному, что-то углубить, что-то притушить или подчеркнуть. В спектакле получаешь от партнера новые неожиданные импульсы. Это и есть основа для импровизации. Наверное, в этой живой сцепке индивидуальностей, незаученности реакций, в живой человеческой связи партнеров и скрывается тайна театра,

который без всего этого с развитием кинематографа, а теперь и телевидения давным-давно был бы вытеснен и погиб, как предсказывали многие скептики. Однако жив курилка! И вечно жить будет, потому что нет ничего прекраснее, чем сиюминутное взаимное творчество людей на сцене, живое сцепление человеческих эмоций, идущих со сцены в зал и, как бумеранг, вновь возвращающихся через рампу. Важно только, чтобы партнеры составляли сыгранный ансамбль и никто не тащил одеяло на себя…

Но и в кино у меня были замечательные партнеры. Мне очень дорог Кирилл Лавров, с которым нас свел замечательный фильм «Живые и мертвые». Общение с ним вызывало во мне, Серпилине, реакции, которые должны возникать в моем герое по отношению к герою Лаврова Синцову. Эти чувства – любви, тревоги за него, теплоты – наслаивались на мои к нему – Папанова к Лаврову – эмоции. Они совпадали. Последняя сцена фильма – сцена встречи Синцова и Серпилина – снималась в степи, в лютый мороз. Все мы устали, замерзли. И когда в колонне солдат, уходящих в бой, я видел усталое, измученное лицо Синцова, во мне поднималась горячая волна любви к этому человеку, прошедшему долгий сложный путь по дорогам войны, не сломленному трудностями и невзгодами, выпавшими на его долю. И это лучшая, мне кажется, моя сцена в фильме.

Можно узнать ваше любимое изречение?

«Кто постоянно ясен, тот просто глуп».

Ходите ли вы на концерты, спектакли? На какие?

Хожу обязательно. На самые разнообразные. В последнее время я соскучился по разговорному жанру. В основном на сцене ансамбли. И поэтому я очень люблю посещать творческие вечера поэтов и артистов, читающих произведения поэтов или прозаиков. Мои любимые чтецы – Журавлев, начал посещать его концерты, еще когда из госпиталя пришел; Яхонтова слушал, Всеволода Аксенова. Был на концертах Василия Ивановича Качалова. Видел я на концертах в свое время Ольгу Леонардовну Книппер-Чехову, Москвина, Тарханова, Южина.

Сейчас, конечно, тоже есть замечательные, удивительные актеры. Но все же мне бы хотелось, чтобы концерты были более разнообразными. А то иногда скучаешь на них. Однообразие одолевает. С другой стороны, мне иногда хочется немножечко «успокоить» эстраду, телевидение. Не надо так много дергаться. Сцена есть сцена. Она придумана для того, чтобы возвысить артиста. И чтобы со всех точек зрительного зала он был виден. Не

надо ходить по зрительному залу. Ничего это не дает. Когда все кружится, вертится, от этого я удовольствия почти не получаю. А бывает, что подвесят певца под купол цирка, и он должен почему-то петь. Тут надо кричать «Караул!», а не петь. Еще не хватало, чтобы и инструмент туда же, под купол.

Телодвижения – это другой жанр, танцевальный. Все это трюкачество уводит артистов в сторону от их настоящего дела…

Что вы цените в людях больше всего?

Я неоднократно отвечал на этот вопрос. Совесть! Можно быть интеллектуально развитым, можно быть кем угодно, но если человек бессовестный, то уже для меня, будь он семи пядей во лбу… для меня этот человек не существует, я его не уважаю.

А может человек быть и необразованным, не кандидатом наук, но самое прекрасное в этом человеке, что он способен покраснеть. А ведь как прекрасно, когда человек краснеет, ему стыдно. Вот это качество совести я очень ценю в людях. И, конечно же, ценю в людях человечность. Понимаете, я не люблю глухих, черствых людей. Они дальше своего носа не видят ничего. А вот когда человек может тебя понять, войти в твое положение – это ценнейшее качество.

Шукшин говорил о самом талантливом и редком чувстве – сострадании. Талант этот дается очень редко, но его надо культивировать.

Очень важным представляется мне активное отношение к жизни (равнодушие – враг номер один!), трудолюбие, гуманность, образованность… Кстати, профессиональная школа, институт – это ведь только фундамент. И от человека зависит, каким выстроится здание. Бывает так, что за всю творческую жизнь едва вырастает полуэтаж.

Что касается интеллигентности, о которой сейчас много говорят, то это очень редкое, но тем более ценное качество. Интеллигентность – металл очень дорогостоящий. Она воспитывается с детства. Труд это колоссальный, но и благодарный.

И еще очень важна, по-моему, память о своих близких – о родителях, бабушке, дедушке… Нельзя быть Иваном, не помнящим родства! Только вот осязаемая, зримая связь отдельного человека с «фамильной», так сказать, историей становится все эфемернее, неуловимее. И это, на мой взгляд, печально. Ведь не так уж давно в семье как величайшее сокровище передавались от родителей к детям старинные семейные реликвии, причем часто это были вполне обычные сами по себе вещи – предметы мебели, посуда и так далее. Но то, что

они служили еще предкам, придавало им в глазах потомков особую ценность. Это была зримая, понятная каждому связь. И уж совсем недавно считалось в порядке вещей, если в квартире на самом видном месте висели фотографии родственников и друзей. Теперь это многие считают несовременным, семейные фотографии мы предпочитаем хранить в альбомах. Поверьте, я говорю об этом не для укора, дело ведь, собственно, не в том, где находятся фотографии – на стенке или в альбоме. Пусть и в альбоме, лишь бы альбом этот хоть изредка открывался, а не пылился мертвым грузом среди ненужных бумаг. Нельзя жить только днем сегодняшним, сиюминутными делами и заботами, необходимо время от времени «остановиться, оглянуться», поразмышлять.

Какие качества актера вы считаете самыми важными?

Артисту необходимо быть в курсе различных событий в мире вообще, в искусстве в частности; уметь разбираться в психологии человека, ее внутренних ходах, стимулах, мотивировках. Но для этого надо серьезно изучать такую науку, как психология. В учебных планах театральных институтов психологии уделяется сравнительно мало времени. Поэтому актер должен сам интересоваться этой наукой. И не только этой. Есть много примеров, когда актеры не останавливаются на том, что дает им институт. Поговорите, например, с Сергеем Юрским, и вы без труда обнаружите широту его эрудиции. Его мысль в постоянном движении, развитии. Он многим интересуется, многое изучает, в том числе иностранные языки.

Я люблю работать над серьезной, многогранной, глубокой ролью. Мне кажется, чтобы стать хорошим драматическим актером, надо голодать, холодать, побывать под пулями – в общем, хлебнуть горя. А потом вложить частичку всего пережитого в человека, которого играешь.

И еще самое, пожалуй, важное – всегда, говоря о великих русских актерах: Качалове, Хмелеве – я повторяю, что воздействие их искусства в каком-то совершенно особенном способе существования. Они завораживали, они гипнотизировали. Вообще всеми признано, что русская школа игры – самая эмоциональная, сильно воздействующая. Но ведь и затрата всех актерских сил при этом огромна! Арбенин Н. Мордвинова наэлектризовывал зрительный зал. И он сам был сгустком душевной энергии. Он сознательно готовился к тому, что иной называет «нерасчетливой» тратой души. Вот способность к этой трате – наверное, и есть самое главное в актере.

Случалось ли вам отказываться от каких-либо ролей?

Я могу позволить себе отказываться от ролей, которые мне не по душе, – у меня выработалась идиосинкразия к ролям бесконфликтным. Ведь сама жизнь – это противоречия, конфликты, как только они заканчиваются, прекращается жизнь. И еще – я не люблю сценариев, плохо написанных. Если не вылеплена фраза, не вылеплен и образ! К сожалению, очень часто видишь фильмы, где герои произносят пустые многозначительные фразы по принципу «лишь бы не молчать». Небрежность языка, небрежность, нечеткость мысли – вот, на мой взгляд, одна из причин появления серых фильмов. И в кино, и в театре для меня выработались определенные образцы высокого искусства, и то, что не подходит к этим меркам, я считаю для себя необходимым отвергать.

Не устаю повторять, что мы, артисты – во многом заложники драматургии. Без хорошего материала невозможен хороший спектакль.

Но случалось мне и ошибаться. Не могу, например, простить себе отказа от роли Трубача в известном фильме А. Митты «Звонят, откройте дверь!». Как великолепно сыграл ее потом Р. Быков, какой он создал удивительный лирический образ! А я вот не раскусил подтекста, не смог понять этот характер, не принял его. Хотя не раз принимал на себя многих других киноперсонажей, куда менее выразительных, ярких и правдивых…

Какие впечатления, воспоминания самые важные для вас?

Я благодарен судьбе за очень многие события и встречи. Она сводила меня со многими замечательными людьми – и известными, знаменитыми, и с теми, чьи имена не прославились, но от этого не стали для меня менее важны. Взять хотя бы моих однополчан. Благодарен за то, что встретился и подружился с Константином Михайловичем Симоновым, что был знаком с Александром Твардовским, знал Назыма Хикмета (его пьесы «А был ли Иван Иванович?» и «Дамоклов меч» ставил наш театр), Александра Корнейчука, присутствовал в свое время на собеседовании с Алексеем Толстым, встречался с Жан-Полем Сартром, будучи на гастролях в Париже, побывал в гостях у Луи Арагона и Эльзы Триоле…

Что вы любите читать?

Если называть всех моих любимых авторов, то получится длинный список. Я очень люблю классику – Пушкина, Тютчева,

Достоевского… Много раз я говорил о том, как близко мне творчество Чехова, как важна поэзия К. Симонова. В последнее время у нас появилось много прекрасных писателей: В. Астафьев, В. Белов, В. Распутин. Люблю поэтов Давида Самойлова, Юнну Мориц, Юлию Друнину. Что касается молодой драматургии, то хотелось бы ей пожелать большей любви к Театру Сатиры, поскольку репертуарный голод нет-нет да и настигает нас.

Кого вы считаете своими учителями?

Я мог бы назвать очень многих людей… Это и мастер, учивший меня работать у станка, и чудесные люди, с которыми я встретился на войне.

А что касается моих учителей в профессии. Я ведь застал таких артистов, как Николай Павлович Хмелев, Леонид Миронович Леонидов, Ольга Леонардовна Книппер-Чехова, Василий Иванович Качалов. Они магнетизировали зал. Я видел на сцене Соломона Михайловича Михоэлса – он обладал такой внутренней силой, что на него невозможно было не смотреть, даже если он и не произносил ни слова. Мне всегда хотелось разгадать тайну этих артистов, которые на сцене расщепляли себя, сжигали свои нервные клетки – и так рождалось их искусство. Театральный спектакль – явление неповторимое, он умирает вместе с закрытием занавеса, но если он потряс тебя – он будет жить в твоем сердце до конца дней твоих. Разве можно забыть спектакли старого МХАТа, которые мне в молодости посчастливилось видеть – «Три сестры», «На дне»? Помню каждый жест великого Качалова в «Воскресении», каждую интонацию Москвина в «Царе Федоре».

Великие мастера преподавали у нас в ГИТИСе – я много об этом рассказывал. Я далек от того, чтобы ставить себя с ними в один ряд, но они для меня – всегда высший образец.

Когда я пришел в Театр Сатиры, здесь блистали Владимир Яковлевич Хенкин, Павел Николаевич Поль. Их искусство я тоже запомнил на всю жизнь.

Более двадцати лет связан я творческими узами с замечательным артистом нашего Московского театра Сатиры Георгием Павловичем Менглетом. Создаваемые им образы всегда поражают тонким перевоплощением, иронией, неожиданным рисунком. Точность мысли, всегда действенной, активной, своеобразие юмора, собственный подход к решению сатирических образов, умение донести субъективную правду персонажа – все это свидетельствует о подлинном мастерстве. О таком партнере на сцене может мечтать каждый актер. Мне кажется, что артист может завидовать тому, что его коллеге удалось осуществить

свою мечту, сыграть заветную роль. Это хорошая, или, как поется в песне, белая зависть. Она рождает стимул для завоевания вершин творчества.

А разве мало замечательных современных актеров? Я очень люблю Иннокентия Смоктуновского, умеющего проникать в немыслимые глубины жизни человеческого духа. Он владеет удивительными чарами. Одновременно воздействует, причем с равной силой, и на интеллект, и на эмоции.

Всегда поражал меня ранней своей зрелостью Сергей Юрский. Острый рисунок роли, заразительный юмор, точность всех задач, своеобразная трактовка говорят о настоящем мастерстве. В нем есть притягательная сила, неразгаданность, мощный интеллект…

Вот всему этому я и учусь.

Учусь у Армена Джигарханяна его умению постоянно держать зрителей в благородном нервном напряжении. Учусь у Евгения Леонова искусству, играя самые неожиданные роли, сочетать комическое с драмой и трагедией. Вспомним, как проникает в душу, потрясает ее до самых глубин шолоховский Шебалок в фильме «Донская повесть», или как неожиданно переплетались сатирические краски с трогательными человеческими проявлениями в его исполнении роли старика Ванюшина, в спектакле «Дети Ванюшина» в Театре имени Вл. Маяковского. Неожиданно было назначение этого актера на роль Иванова в одноименной пьесе А. Чехова, но открытие состоялось – теперь на сцене театра «Ленком». И чувствуешь себя в высшей школе актерского мастерства, когда видишь на экране кино такое откровение, как Василий Шукшин в роли Петра Лопахина в фильме «Они сражались за Родину».

Ваш частый партнер на экране и на сцене – Андрей Миронов. Как складываются ваши отношения в жизни?

Это замечательный актер, для меня большая радость играть вместе с ним. А в жизни… мы ведь из разных поколений. Отношусь к нему как к необыкновенно талантливому коллеге.

М. Захаров: «Поначалу Папанов настороженно отнесся к пришедшему в театр Андрею Миронову – ему казалось, что тот чересчур благополучен и не мог повидать в жизни ничего такого, что сделало бы его настоящим актером. Слишком разный опыт был у них за плечами. Но позже, оценив Андрея, самозабвенно работал вместе с ним».

Н. Каратаева: «Толя и Андрей были разного возраста. И компании у них были разные, так что вне театра они почти не пересекались. А на сцене Толя Андреем любовался…»

Как вы относитесь к тому, что зрители вас воспринимают в первую очередь как комедийного актера?

Я не могу ничего поделать с тем, что мои данные, по-видимому, располагают режиссеров к тому, чтобы назначать меня на комедийные роли. Хотя время показало, что и драматические роли я тоже могу играть. Я благодарен судьбе, что встретился с Серпилиным. Я благодарен режиссеру, который не побоялся меня пригласить на эту роль. Не знаю, возможно ли это сейчас: есть работы коварные. Такой для меня явилась роль Волка в серии мультипликационных фильмов «Ну, погоди!». Очень люблю этот мультфильм, но порой мне кажется, что он навсегда преградил мне путь к ролям положительным, драматического плана.

Обидно, что часто люди путают меня, артиста Папанова, с моими комическими героями. Разные последствия из этой путаницы вытекают, чаще неприятные для меня… Я так не люблю панибратства и других подобных вещей.

Но это не только моя участь.

А герои вахтанговца Юрия Яковлева? Они ведь тоже привлекательны прежде всего большой дозой жизнелюбивого юмора, который актер раскрывает в большей или меньшей степени, ярче или приглушеннее. Ярче, скажем, в роли Панталоне из «Принцессы Турандот», приглушеннее – в образе А. П. Чехова из «Насмешливого моего счастья». Но ведь Яковлев совсем мало встречался с характерами положительных героев. Так же мало, как, скажем, великолепный актер театра имени Вл. Маяковского Александр Лазарев или мой коллега по театру, а иногда и по кинематографу Андрей Миронов.

Актер с хорошей комедийной природой – Армен Джигарханян. Вот кому повезло на роли положительных героев. И теперь уж мы признали за этим актером право на образы большой социальной силы и гражданского пафоса. Но я помню недавние годы: к манере Джигарханяна привыкали недоверчиво, не сразу – он выбивался из привычных представлений о положительном герое.

Так что в популярности актера на комедийные роли есть плюсы и минусы. Есть и свои подводные камни…

А вы веселый человек?

Я не остряк, не балагур. Хотя очень ценю чувство юмора и надеюсь, сам его не лишен. Но предпочел бы, чтобы меня считали человеком серьезным.

Н. Каратаева: «У него было огромное чувство юмора – это да.

Но человеком он был серьезным. Чувствовал свой недостаток знаний об искусстве и литературе, поэтому много читал, повышал, так сказать, свой культурный уровень. Но стоило ему что-нибудь такое якобы умное сказать, причем с совершенно серьезным видом, как все просто валились от смеха…»

Как вы относитесь к своей известности?

Как-то один из моих коллег сказал, что слава – это когда человек всю жизнь работает в поте лица, чтобы его узнавали, а когда начинают узнавать, он надевает очки, чтобы его не узнали. Слава – это такая коварная вещь. Сначала многие из нас о ней мечтают, а потом она тяготит. Я не люблю, чтобы меня узнавали на улицах, и уж тем более не стремлюсь к этому.

Чем вы занимаетесь в свободное время?

У меня не так уж много свободного времени, часто и отдыхать-то приходится только в поездах, в пути со спектакля на съемки. Однако когда оно есть, я с удовольствием провожу его где-нибудь на природе.

Люблю чтение – да надо ли об этом говорить артисту?

И еще очень люблю спорт! Мальчишкой я упоенно играл в футбол, позже, когда восстановился немного после ранения, вернулся к этому занятию. Пытался кататься на коньках. Для роли в «Дамокловом мече» специально занимался боксом. Хожу иногда на футбольные матчи. А порой просто смотрю, как ребята во дворе играют в футбол или хоккей – хоть консервной банкой, – и оторваться не могу! В свободное от спектаклей и репетиций время я очень люблю ходить в Лужники, смотреть календарные встречи клубных команд по футболу на первенство столицы. После нервного напряжения, которое, естественно, бывает у артиста во время спектакля, здесь я успокаиваюсь, вхожу в норму.

Сам я занимаюсь плаванием, боксом, езжу на велосипеде.

У меня есть дача, проводить там время я тоже люблю.

Ваше любимое блюдо?

Ну, этот вопрос не совсем по моей части… Знаете, я вспоминаю пору, когда у меня действительно было любимое блюдо. Это пайка хлеба, которую я утром съедал заранее. А каша – это уже был деликатес. В голодные 30-е годы я думал: неужели настанет время, когда мы вдоволь будем наедаться хлеба? И вот, когда отменили карточную систему, мы купили хлеба, наелись. Такой пир был у нас, такая радость.

А в начале семейной жизни мы с моей женой Надеждой Юрьевной были владельцами одной-единственной раскладушки,

долго жили в общежитии… Так что человек я неизбалованный. Думаю, это хорошо.

Значит, в быту вы человек неприхотливый?

Наверное, да. Я могу мыться холодной водой – моржом был. И вообще непривередлив. Машину, правда, купил. Это приобретение мне было разрешено в подарок к юбилею – когда мне исполнилось шестьдесят.

Ю. Никулин: «Когда появились деньги на машину, он еще намучился, пока купил. Я его подталкивал: Толя, ты же заслуженный воин, имеешь право. Он в ответ: ну вот, я буду этим козырять? Когда благосостояние уже позволило Папанову купить машину, Андрей Миронов однажды поинтересовался, где она. Папанов, смутившись, ответил, что оставляет ее за углом, а то увидят молодые актрисы, у них колготочки заштопаны, а у него, понимаешь, „Волга“»…

Н. Каратаева: «Когда у нас появились деньги, я покупала Толе хорошие костюмы, а он почти их не носил… Отмахиваясь, надевал простенькие рубашки: мне, говорит, так удобней…»

Какие праздники вы особенно любите?

Конечно, День Победы. Это самый большой праздник для людей моего поколения.

И еще люблю Новый год! Кажется, чему радуемся? Прожит еще один год, старше стали. Но есть в елке, в зимних утехах, в поисках подарков, в суматохе приготовления к торжественному бою курантов миг возвращения в детство. Хочется счастья близким, всем, кого знаешь и не знаешь. Думаешь, надеешься, что следующий год будет самым счастливым…

Меня часто спрашивают, чего бы я пожелал коллегам и зрителям. Однажды я попытался все свои пожелания обобщить – и вот что вышло. Итак, я пожелал бы зрителям:

• чтобы они слышали актера и в двадцатом ряду и на галерке (пусть артисты, выступающие у микрофона, перекочуют в кино – там проще);

• чтобы они могли понимать, что именно хотел изобразить на сцене оформивший спектакль художник (конечно, можно и современные конструкции, изображающие нечто «вообще», но, честное слово, иногда так хочется увидеть на сцене обыкновенные декорации, выполненные, конечно, талантливыми современными художниками);

• чтобы, если вы пришли смотреть, скажем, Чехова, к концу

представления не заглядывать в программу, лихорадочно соображая: а где же, собственно, Чехов?

• чтобы иногда на сцене был старый добрый занавес и еще – хотя бы время от времени (да простят мне режиссеры такой консерватизм!) – из оркестровой ямы слышалась бы специально написанная музыка, исполняемая на всамделишных скрипках и фаготах.

Чтобы… Впрочем, я, кажется, сбился с пути и перепутал адресатов, к которым посылаю пожелания. Ведь это все, оказывается, опять зависит от нас, от театра…

Я желаю всем, чтобы комедийные фильмы и спектакли были смешными. И не только за счет погонь, эффектных драк и головокружительных падений. Я бы предложил равняться на Эльдара Рязанова: он не без успеха пытается делать комедию проблемной, серьезной по существу затрагиваемых жизненных пластов, одновременно не лишая ее изящества, легкости и остроумия.

И пусть проблема «лишнего билетика» у театрального подъезда никогда не будет решена!

О том, что не случилось

Мне, конечно, грех жаловаться на свою актерскую судьбу. Но все же я еще не сыграл тех ролей, о которых мечтал. И я понимаю, что частое исполнение мною комических и острохарактерных ролей, озвучивание разных хищников в мультипликации отдалило от меня то, что так хотелось бы сыграть.

Что это за роли? Их не так уж мало. Я с радостью бы расширил свою галерею чеховских ролей.

Были в моих творческих мечтах поначалу Хлестаков, потом Каренин. Мне долго думалось об Арбенине – да простят мне эту дерзость зрители и критики. Очень хотелось сыграть Макара Девушкина из «Бедных людей» Достоевского. Мечтал о героях Хемингуэя, о Ричарде III, короле Лире, Тартюфе… Но увы… Мечты эти не превратились в действительность. Что делать? Хочется мне взять роль, милую сердцу, и подготовить моноспектакль для филармонии, в зале Чайковского. Так когда-то воплотил свою мечту в действительность Всеволод Аксенов, поставив «Пер Гюнта». Он обогатил нас своим пониманием драматурга Ибсена и композитора Грига.

А как интересны в смысле неожиданного раскрытия актерских индивидуальностей моноспектакли В. Рецептера «Гамлет» или С. Юрского «Евгений Онегин» и «Граф Нулин»! Я мечтаю о таком вечере. Может быть, удастся сделать «Ричарда I» Шекспира в сопровождении классической музыки.

Мне хотелось бы и на телевидении попробовать это сделать.

Я люблю лирические, романтические произведения. Может быть, потому, что наш театр – Театр Сатиры, и нам этого в нем не достается. Вот поэтому я говорю о Тургеневе, Горьком, Герцене, Достоевском. У них очень много для меня, как актера, характеров, которые мне в театре никогда не придется играть. Несостоявшиеся судьбы у Достоевского, боль и крик души, тоска по прекрасной жизни, не получившая ответа любовь – этого мы в Театре Сатиры не играем. Может быть, мы и не умеем, даже, наверное, не умеем, но актер на то и актер – он хочет попробовать ранее неизведанное.

Как-то не сладилось у меня с театром одного актера, а думалось и об этом. Я не удовлетворен тем, что делаю на эстраде, в концертах. Мой труд здесь представляется мне днем вчерашним. А было благое начинание, которое почему-то заглохло: в Центральном Доме работников искусств, в Москве, намечалось создать постоянно действующий «Театр несыгранных ролей». Название немного отдает комплексом неполноценности,

но замысел был верный: дать возможность актерам готовить моноспектакли и спектакли малых форм. С большим успехом это удалось сделать лишь известной вахтанговской актрисе Галине Пашковой, которая создала спектакль-концерт «Я – Бертольт Брехт», в котором художественное слово, актерское воплощение, исполнение знаменитых брехтовских зонгов объединились в целостное представление. Кто-то предложил позже назвать эту актерскую студию-лабораторию театром «Мечтатель». Это было ближе к истине: все актеры мечтают о какой-то заветной роли, но как часто мы ограничены спецификой театра, где служим, отголосками прежних своих ролей, да мало ли чем еще… Будь у нас возможность воплощать свои мечты – в выигрыше был бы и артист, и зритель.

Александр Прошкин, кинорежиссер. Последнее лето восемьдесят седьмого

С фильмом «Холодное лето пятьдесят третьего» мне пришлось поездить и по нашей стране, и за океан. За три первых месяца проката картину посмотрели 34 миллиона зрителей, и я с уверенностью могу сказать, что все они оказались горячими и верными поклонниками творчества Анатолия Дмитриевича Папанова. Дальнейшие встречи с его почитателями меня уже перестали удивлять – я понял, что он был поистине народным артистом. Впрочем, с большим волнением я и мои товарищи убедились в том, что и в далеких США кинозрители реагировали на творчество Папанова доверительно и сердечно.

Дело в том, что я впервые встретился с Анатолием Дмитриевичем на съемках этого фильма. Мы были знакомы, но настоящее знакомство людей наших профессий состоит только в непосредственной творческой связи. Светские поклоны и кивки мало что значат. Забегая вперед, признаюсь, что работа с Папановым – одно из сильнейших впечатлений моей жизни. И не только работа…

Стараюсь снимать вообще никому не известных актеров. Скажем, в телесериале «Ломоносов» занял много талантливых людей, «обнаруженных» в провинции, совершенно неизвестных в Москве. Но приходилось работать и со многими именитыми мастерами театра и кино. Встречи с Папановым не то чтобы побаивался, но казалось, что уж очень он знаменит, имеет громкое имя в искусстве. Было даже смутное ощущение, что есть в нем некая отчужденность от малознакомых людей, подозрительность и, вы уж меня простите, не хочу кривить душой, – самодовольство. Словом, надумал я себе встречу с этаким «волком» от искусства. А выяснилось, что передо мной – поразительно тонкий в общении, до щепетильности деликатный человек, скромный до ранимости. Что касается бремени всенародной славы, то нес он его с достоинством, считая, что эта слава обязывает, а звание «народный артист» означает принадлежность своему народу.

В процессе съемок мы убедились, что это значит. Снимали натуру в Карелии, в ста восьмидесяти километрах от Петрозаводска, в довольно глухой деревне, расположенной на полуострове. Неделю работали нормально. Жители нам по мере

сил помогали. И никаких неожиданностей не предвиделось, поскольку деревня изолирована с трех сторон водой. Через неделю наступает первый съемочный день А. Д. Папанова. Он приехал вовремя, начинаем снимать и… Ничего не могу понять: куда ни направим камеру, в видеоискатель лезут посторонние лодки. Много моторок. И все движутся в нашем направлении. А какие могут быть моторки в пятьдесят третьем году? Стреляем из ракетницы, кричим против ветра в рупор – бесполезно: со всех сторон на нас несутся моторные лодки. Приближаются, причаливают, и мы видим: в каждом суденышке по два-три ребенка с дедом или бабкой, в руках у каждого ребенка почему-то книжка или тетрадка. И все, оказывается, приехали на встречу с «Дедушкой Волком». Мы сдались и прервали съемки. Правда, киношная администрация в свойственной ей суровой манере попыталась применить «прессинг по всему полю», но вмешался Анатолий Дмитриевич: «Что вы, что вы! Давайте лучше соберемся как-то вместе!» Собрались, рассадили детей. Он каждому что-то написал, для каждого нашел свои слова. Я наблюдал эту сцену, забыв о цене сорванного съемочного дня. Видел по лицам этих детишек, что они на всю жизнь запомнят встречу с человеком бесконечно доброго сердца. И, главное, видел лицо этого человека. Не забыть мне этого до последнего моего часа.

Снималась у нас в картине молоденькая девушка, студентка из Ленинграда. Забавное существо, с интересной индивидуальностью. На роль дочери глухонемой я пересмотрел множество актрис, известных и неизвестных. Но с появлением этой все кончилось: стало ясно, что тут никакой конкуренции быть не может, хотя девушка и мало что в ту пору умела. Анатолий Дмитриевич ни в одном эпизоде с нею как с партнером не встречался, но сразу же ее заприметил, подошел к ней – она букой среди актеров держалась, – прогулялся с ней к мосткам, и вдруг слышим оттуда неудержимый хохот. Что-то он ей очень серьезно рассказывает, а она в себя не может прийти от смеха. Уж если такой авторитетный и маститый актер оказался для нее вовсе не страшным, она и других сторониться тут же перестала. Так он ввел ее в круг товарищей по искусству, стер все грани, окунул в атмосферу равных в творчестве партнеров.

Высокое мастерство и не менее высокий этический уровень заставляли. Папанова приходить на съемочную площадку с готовым текстом и хорошо продуманной линией поведения в роли. Несмотря на это, он каждый раз волновался, когда вставал перед камерой. И, надо признаться, я испытывал некоторую неловкость из-за своей манеры работать импровизационно. Человек готовится к завтрашней съемке по сценарию, а я в это же

время, ночью, пишу совершенно новый эпизод, с новым текстом, который он получит прямо на площадке. Думал, что Папанов будет поначалу сопротивляться такому порядку вещей. И снова ошибся! Сказать, что уж очень его обрадовал такой оборот, не могу. Но он принял его, постепенно втянулся, и вскоре стало понятно, что такой метод работы ему, как человеку поистине талантливому, ближе и интереснее…

Ничто в нем не предвещало того трагического финала, который был уже так близок в те дни. Никогда и никому не жаловался он на здоровье. Никогда я не видел его в дурном настроении, хотя причин для того было предостаточно. Театр Сатиры гастролировал в Вильнюсе, откуда Папанову приходилось летать самолетом в Москву. Там его перехватывали мои ассистенты, сажали в поезд на Петрозаводск, пересаживали в такси и везли еще сто пятьдесят километров. Прибавьте к этому, что в поезде он отдыхать не мог. «Ну, понимаешь, – признавался, извиняясь, – кто-нибудь тебя обязательно узнает! Хорошо, если с чаем подойдет, а то ведь и с бутылкой. Пить не стану, но и обидеть не могу – вот и ночь без сна!» Должен сказать, что, по моим наблюдениям, люди его поколения, много горя хлебнувшие, свои беды и настроения не перекладывают на чужие плечи. Валера Приемыхов, мой близкий друг, человек молодой, и тот не прочь был пожаловаться и рассказать, что, где и как у него болит. Папанов – никогда. Мы не знали, что он был инвалидом войны, что переболел инфарктом, и не без серьезных осложнений. Не знали, хотя интуитивно стремились сделать все, чтобы он не испытывал неудобств и тягот. По крайней мере, от нас.

Его не лечили при нас. Лечил он. В паузах между съемками всегда был слышен его ровный, тихий голос. Со всеми равно приветлив. Никакие ранги для него роли не играли. Похоже, что у него был какой-то врожденный инстинкт расточать добро. И мы ему старались платить тем же. Пораньше закончив съемки, 2 августа, я просил его остаться в деревне и хорошо отдохнуть. Театр перебрался из Вильнюса в Ригу – образовалось два свободных дня. Анатолий Дмитриевич настаивал на перелете в Москву: «Нет-нет-нет! Я обязан туда вырваться. Через месяц начинаются занятия моего курса в ГИТИСе. Надо пробивать общежития, поругаться кое с кем и всякое такое. Чтобы ребятам нормально жилось!» Я подозреваю, что он и без того был ходатаем по чужим бедам. Спорить не стал. О чем бесконечно сожалею.

Анатолий Дмитриевич умудрился пройти через все болевые точки своего поколения, того поколения, которое он выразил в своем искусстве. И принял на себя все, что предлагала наша

замечательная действительность. Я знал, что он воевал. Знал, а скорее догадывался, что долгое время бедовал материально. Что не только всенародная слава, но серьезное профессиональное признание на сцене театра, да и в кино пришло к нему достаточно поздно. Но однажды он меня спросил, в самом начале нашей совместной работы: «А вы сидели когда-нибудь?» Я ответил: «Анатолий Дмитриевич, ну почему я должен был сидеть? Какие у меня к этому основания? По счастью, не приходилось!» Но ведь он актер был настоящий. А что такое настоящий актер? Тот, что судьбу чужого дяди играть не хочет – ему свою подавай, он в своей судьбе начнет искать прямые или дальние аналогии, чтобы «быть в роли», а не «играть роль».

Вспомните, как он живет на экране в фильмах «Живые и мертвые» и «Солдатами не рождаются» в роли генерала Серпилина! Вот и тогда, в нашем раннем разговоре, Анатолий Дмитриевич вдруг сказал: «А я сидел. Девять дней». Дальше пошел рассказ, который я не берусь восстановить хотя бы в приблизительно папановском исполнении. Не потому, что не помню детально, – все помню. Но потому, что не смогу, по ряду цензурных соображений, которые действуют даже при отсутствии официальной цензуры, воспользоваться тем диалектом, который он воспроизвел изумительно, артистично.

Дело было так. В сорок первом году юный еще Толя Папанов работал на заводе «Шарикоподшипник». В бригаде случилось ЧП. Кажется, кто-то стащил что-то из цеха. Времена были суровые, и за такие вещи крепко наказывали. Словом, «замели» всю бригаду. И продержали в тюрьме девять дней. Толя к этому никакого отношения не имел, о чем, вызванный из тюрьмы к следователю, и доложил в такой форме: «Водку я с ними пил, было. Стакан выпил. А за что, не знаю. Они знали, за что пили, а мне не сказали». Следователю то ли непосредственность его понравилась, то ли впрямь поверил, но разобрался, ничего за юным Папановым не нашел и отпустил домой. «А дома, – продолжал Анатолий Дмитриевич, – ждал меня отец, который тут же, с ходу, не разбираясь, врезал мне в ухо, да так, что я упал и месяца три после лечился. Ну а через три месяца грянула война, и я пошел воевать…»

Войну он знал изнутри, через боль, грязь, кровь и пот солдатский. Может быть, потому и не видели его на собраниях по случаю 9 Мая в орденах и медалях ни в Доме актера, ни в ЦДРИ, ни в Доме кино. Позже, уже от одного из друзей Папанова, драматурга Александра Кравцова, узнал я, что и воевал тот крепко, и ранен был, и получил инвалидность за войну, и даже женился на фронтовичке, Наде Каратаевой, будущей заслуженной

артистке и соратнику по Театру Сатиры.

Не оттого ли, что много испытал, был Анатолий Дмитриевич в искусстве максималистом?

Ехали мы как-то в «рафике». Он стал перечислять, какие роли были сыграны за актерскую жизнь. Никогда до этого не слышал я таких жестких оценок собственному творчеству: за две-три роли он выставил себе твердые «четверки», а дальше все пошло на понижение. Зато жарко мечтал о возможности сыграть судьбу своего поколения, настоящую его судьбу. Жаловался, что нет ролей. Нет таких пьес, нет по-настоящему объемного материала даже в прозе. Не дожил он до времени, когда, в общем, если и не в объеме его мечты, но уже можно было бы хоть прикоснуться к такому материалу. Безумно жалко, что Папанов, с его подлинностью, заразительностью, душевной широтой и поистине народным масштабом личности, не дожил всего несколько лет… Но все же будем справедливы: в Средневековье актеров вообще не впускали в города – боялись, что заворожат, завоюют души, вселятся в сознание. Сейчас – другие времена. И, кроме того, есть кинематограф, который помогает в какой-то мере актеру преодолеть физическую смерть, вернуться к людям, вселяясь в души следующих поколений. Свойства творческой и человеческой личности Папанова таковы, что время не изменит их ценности. Долго будет жить с нами его неповторимый голос, его удивительный юмор, заразительность, сердечность.

Был он русским артистом в полном объеме этого понятия. Был он интеллигентом в столь же полном объеме этого, еще более редкостного понятия. В чем это выражалось? Во многом. Да вот пример. Тоже однажды едем – дорога длинная. Он спрашивает: «Такого-то актера знаете?» Я ответил отрицательно. Он поразился: «Вы действительно его не знаете?» Я – уже со стыдом: «Действительно, простите, не знаю!» – «А вот это напрасно! Он, конечно, почти ничего не играет, потому что не дают. Но ведь актер-то совершенно замечательный!» – «Вот видите. Как же мне его знать, раз он ничего не играет?» – «А вы встретитесь, поговорите, присмотритесь – сами все поймете!». И все это с болью, с убежденностью до сгорания, с абсолютно обязывающей искренностью. Наверное, он был очень хорошим педагогом. Жаль, что всего лишь четыре года растил будущих актеров…

Понимаю: от меня ждут рассказа о том, как он уехал из Карелии, как приехал в Москву, как остался один в квартире, поскольку и жена и дочь – актрисы, в Москве никого из них не было. Ничего этого рассказывать не стану – слишком свежа рана. Именно рана. К тому же просоленная обидой за короткое

знакомство, слишком короткое, чтобы насладиться такой личностью.

Так и живу. Могу говорить о нем бесконечно. С душевной раной и с такой же душевной радостью и благодарностью судьбе, подарившей мне общение с таким человеком.

Лето 1987 года проходило у Папанова в бесконечных разъездах. В первых числах августа, завершив съемки в Петрозаводске, он отказался от отдыха и перед отъездом на гастроли Театра Сатиры в Ригу отправился в Москву – проверить, как разместились в общежитии его студенты.

Погода стояла теплая, а в доме отключили горячую воду. Человек неизбалованный, Папанов лег в ванну с холодной водой. Он делал это не впервые, но в этот раз случился острый сердечный приступ. Жены и дочери в Москве не было, нашли его не сразу…

Было ему тогда 65 лет.

В. Плучек обещал отпустить актеров на день в Москву, чтобы проститься с Анатолием Дмитриевичем. Но гастрольных спектаклей не отменили, и приехать на похороны смогли только не занятые в них Ольга Аросева, Михаил Державин, Роман Ткачук и Елена Архипова – всего четыре человека.

Роли Анатолия Дмитриевича Папанова в театре, кино, работа в мультипликации

Театральный репертуар

Русский драматический театр (г. Клайпеда), 1947–1948 гг.

«Молодая гвардия» – Сергей Тюленин
«Машенька» – Леонид Борисович
«За тех, кто в море!» – Рекало
«Собака на сене» – Тристан

Московский государственный академический театр Сатиры

1948 г.

«Вас вызывает Таймыр» А. Галича, К. Исаева (реж. А. Гончаров) – Ашот Мисьян

«Женитьба Белугина» А. Островского (реж. А. Гончаров) – Сыромятов

1949 г.

«Мешок соблазнов» М. Твена (реж. Н. Петров) – Джек Холидей

«Роковое наследство» Л. Шейнина (реж. Н. Петров) – Лыжиков

«Кто виноват» Г. Мдивани (реж. Э. Краснянский) – Забелин

«Положение обязывает» Г. Мунблата (реж. А. Гончаров) – Гржимайло, Лапин

«Лев Гурыч Синичкин» А. Бонди (по А. Ленскому, реж. Э. Краснянский) – Нептун, Помощник режиссера

«Комедия ошибок» У. Шекспира (реж. Э. Краснянский) – Первый купец

1950 г.

«Свадьба с приданым» Н. Дьяконова (реж. Б. Равенских) – Муравьев, Пирогов

1951 г.

«Не ваше дело» В. Полякова (реж. В. Плучек) – Яков

«Женихи» А. Токаева, В. Шкваркина (реж. А. Гончаров) – Мытыл

1952 г.

«Потерянное письмо» И. Кораджале (реж. Н. Петров, В. Плучек) – Ионеску

1953 г.

«Страницы минувшего» (вечер русской классической сатиры, по пьесе И. С. Тургенева «Завтрак у предводителя», реж. В. Плучек) – Алупкин

«Где эта улица, где этот дом» В. Дыховичного, М. Слободского (реж. Э. Краснянский) – Завгар, Хорист

1954 г.

«Судья в ловушке» Г. Филдинга (реж. С. Колосов) – Констебль

1955 г.

«Последняя сенсация» М. Себастьяна (реж. Э. Краснянский) – Бушмен

«Клоп» В. Маяковского (реж. В. Плучек, С. Юткевич) – Шафер, Двуполое Четвероногое

«Поцелуй феи» З. Гердта, М. Львовского (реж. Э. Краснянский) – Синицын

1956 г.

«Жорж де Валера» («Только правда») Ж.-П. Сартра (реж. В. Плучек) – Гобле

1957 г.

«Квадратура круга» В. Катаева (реж. Г. Зелинский) – Емельян Черноземский

«А был ли Иван Иванович?» Н. Хикмета (реж. В. Плучек) – Иван Иванович

«Мистерия-буфф» В. Маяковского (реж. В. Плучек) – Англичанин, Вельзевул

1958 г.

«Золотой теленок» И. Ильфа, Е. Петрова (реж. Э. Краснянский) – Корейко

1959 г.

«Памятник себе» С. Михалкова (реж. В. Плучек) – Почесухин

«Дамоклов меч» Н. Хикмета (реж. В. Плучек) – Боксер

1960 г.

«Двенадцать стульев» И. Ильфа, Е. Петрова (реж. Э. Гарин, Х. Локшина) – Воробьянинов

«Обнаженная со скрипкой» Н. Куарда (реж. В. Плучек) – Фабрис

1961 г.

«Яблоко раздора» М. Бирюкова (реж. В. Плучек) – Крячка

1962 г.

«Дом, где разбиваются сердца» Б. Шоу (реж. В. Плучек) – Манган

1963 г.

«Гурий Львович Синичкин» В. Дыховичного, М. Слободского, В. Масса, М. Червинского (реж. Д. Тункель) – Полотер

1966 г.

«Теркин на том свете» А. Твардовского (реж. В. Плучек) – Василий Теркин

1967 г.

«Интервенция» Л. Славина (реж. В. Плучек) – Бродский

«Доходное место» А. Островского (реж. М. Захаров) – Юсов

1968 г.

«Банкет» А. Арканова, Г. Горина (реж. М. Захаров) – Яблоков

«Последний парад» А. Тейна (реж. В. Плучек) – Сенежин

1970 г.

«У времени в плену» А. Штейна (реж В. Плучек) – Сысоев

1972 г.

«Ревизор» Н. Гоголя (реж. В. Плучек) – Городничий

«Таблетку под язык» А. Макаенка (реж. В. Плучек) – Дед Цыбулька

1973 г.

«Маленькие комедии большого дома» А. Арканова, Г. Горина (реж. А. Миронов, А. Ширвиндт) – Шубин

1974 г.

«Клоп» В. Маяковского (сценическая редакция 1974 года В. Плучека) – Шафер

1975 г.

«Ремонт» М. Рощина (реж. В. Плучек) – Макарыч

1976 г.

«Горе от ума» А. Грибоедова (реж. В. Плучек) – Фамусов

1977 г.

«Бег» М. Булгакова (реж. В. Плучек) – Хлудов

1980 г.

«Гнездо глухаря» В. Розова (реж. В. Плучек) – Судаков

1982 г.

«Концерт для театра с оркестром» Г. Горина, А. Ширвиндта (реж. А. Ширвиндт) – Пожарник

1984 г.

«Вишневый сад» А. П. Чехова (реж. В. Плучек) – Гаев

1985 г.

«Родненькие мои» А. Смирнова (реж. В. Плучек) – Тесть

1986 г.

«Рыжая кобыла с колокольчиком» И. Друцэ (реж. В. Плучек) – Гицэ

1987 г.

«Последние» М. Горького – постановка спектакля по пьесе М. Горького

Фильмография

1937 г.

«Ленин в Октябре» – массовка

1939 г.

«Ленин в 1918 году» – массовка; «Минин и Пожарский» – массовка; «Подкидыш» – массовка; «Степан Разин» – массовка

1940 г.

«Суворов» – эпизод

1952 г.

«Композитор Глинка» (реж. Г. Александров) – адъютант Великого князя

1959 г.

«Обнаженная со скрипкой» (телеспектакль, реж. В. Плучек, В. Рыжков) – Фабрис

1961 г.

«Человек ниоткуда» (реж. Э. Рязанов) – Крохалев и ему подобные

«Совершенно серьезно» (реж. Э. Рязанов) – Редактор

«Человек идет за солнцем» (реж. М. Калик) – Администратор парка

«Казаки» (реж. Р. Пронин) – эпизод

1962 г.

«Яблоко раздора» (реж. В. Плучек) – Крячка

«Бей, барабан!» (реж. А. Митта и А. Салтыков) – Поэт Безлошадных

«Ход конем» (реж. Т. Лукашевич) – Фонарев

«Порожний рейс» (реж. В. Венгеров) – Аким Севостьянович

«Наследники Рабудэна» (телеспектакль, реж. В. Плучек, Е. Весник) – Шапюзо

1963 г.

«Приходите завтра» (реж. Е. Ташков) – Николай Васильевич

«Родная кровь» (реж. М. Ершов) – Отец

«Живые и мертвые» (реж. А. Столпер) – Серпилин

«Стежки-дорожки» (реж. О. Борисов, А. Войтецкий) – Старший лейтенант милиции

«Короткие истории» (реж. М. Григорьев) – эпизод

1964 г.

«Зеленый огонек» (реж. В. Азаров) – Жмуркин

«Мать и мачеха» (реж. Л. Пчелкин) – Филипп Смальков

1965 г.

«Дети Дон Кихота» (реж. А. Карелов) – Петр Бондаренко

«Наш дом» (реж. Р. Пронин) – Иван Иванович Иванов

«Дайте жалобную книгу» (реж. Э. Рязанов) – Кутайцев

1966 г.

«Иду на грозу» (реж. С. Микаэлян) – Профессор Аникеев

«Веселые расплюевские дни» (реж. Э. Гарин, Х. Локшина) – Максим Вараввин, капитан Полутатаринов

«Берегись автомобиля» (реж. Э. Рязанов) – Сокол-Кружкин

«В городе С.» (реж. И. Хейфиц) – Дмитрий Ионович Старцев

1967 г.

«Возмездие» (реж. А. Столпер) – Серпилин

1968 г.

«Семь стариков и одна девушка» (реж. Е. Карелов) – Юрисконсульт

«Виринея» (реж. В. Фетин) – Савелий Магара

«Бриллиантовая рука» (реж. Л. Гайдай) – Лелик

«Служили два товарища» (реж. Е. Карелов) – Командир полка

«Золотой теленок» (реж. М. Швейцер) – Васисуалий Лоханкин (роль вырезана при монтаже)

1969 г.

«Швейк во второй мировой войне» (телеспектакль, реж. М. Захаров) – Адольф Гитлер

«Адъютант его превосходительства» (реж. Е. Ташков) – Атаман Ангел

«В тринадцатом часу ночи» (реж. Л. Шепитько) – Овинный

«Семейное счастье» (реж. С. Соловьев) – Чубуков

«Вчера, сегодня и всегда» (реж. М. Григорьев (Гут Гарц)) – Тетушка

1970 г.

«Белорусский вокзал» (реж. А. Смирнов) – Николай Иванович Дубинский

«В тридевятом царстве…» (реж. Е. Шерстобитов) – Собачий магнат

«Штрихи к портрету» (реж. Л. Пчелкин) – Рязанов

«Сохранившие огонь» (реж. Е. Карелов) – Крутов

«Любовь Яровая» (реж. В. Фетин) – Профессор Горностаев

«Хлеб и соль» (реж. Г. Кохан, Н. Макаренко)

1971 г.

«Вся королевская рать» (реж. Н. Ардашников, А. Гудкович) – Отец Джека Бердена

«Джентльмены удачи» (реж. А. Серый) – Шахматист

«Разрешите взлет!» (реж. А. Вехотко, Н. Трощенко) – Сергей Николаевич Сахно

1972 г.

«Ход белой королевы» (реж. В. Садовский) – Отец Наташи

1973 г.

«Дача» (реж. К. Воинов) – Павел

«Дела сердечные» (реж. А. Ибрагимов) – Борис Иванович

«Плохой хороший человек» (реж. И. Хейфиц) – Самойленко

1974 г.

«День приема по личным вопросам» (реж. С. Шустер) – Борис Дмитриевич Иванов

«Маленькие комедии большого дома» (телеспектакль, реж. А. Ширвиндт, А. Миронов, В. Плучек) – Николай Степанович Шубин, начальник ЖЭКа

«Одиножды один» (реж. Г. Полока) – Каретников

1975 г.

«Дом, где разбиваются сердца» (телеспектакль, реж. В. Плучек, В. Храмов) – Манган

«Страх высоты» (реж. А. Сурин) – Мазин

«Одиннадцать надежд» (реж. В. Садовский) – Воронцов

1976 г.

«Ну, публика!» (телеспектакль, реж. Ю. Кротенко) – Макар Тарасыч Бешкин

1977 г.

«Двенадцать стульев» (реж. М. Захаров) – Ипполит Матвеевич Воробьянинов

«По семейным обстоятельствам» (реж. А. Коренев) – няня

«Инкогнито из Петербурга» (реж. Л. Гайдай) – Городничий

«Мама, я жив! Mama, ich lebe!» (реж. К. Вольф) – хозяин дома

1978 г.

«Все решает мгновенье» (реж. В. Садовский) – Дедушка Нади

«Любовь моя, печаль моя» (реж. А. Ибрагимов) – Звездочет

«Таблетку под язык» (телеспектакль, реж. В. Плучек) – Дед Цыбулька

1979 г.

«Инженер Графтио» (реж. Г. Казанский) – Генрих Осипович Графтио

«Пена» (реж. А. Стефонович) – Махонин

1980 г.

«У времени в плену» (телеспектакль, реж. В. Плучек, А. Казьмина, В. Кеворков) – Сысоев

1981 г.

«Любовь моя вечная» (реж. В. Монахов) – Михаил Петрович Зудков

1982 г.

«Иван» (реж. В. Дудин) – Иван

«Отцы и деды» (реж. Ю. Егоров) – Луков-старший

«Ревизор» (телеспектакль, реж. В. Плучек) – Городничий

1983 г.

«Комический любовник, или Любовные затеи сэра Джона Фальстафа» (реж. В. Рубинчик) – Сэр Джон Фальстаф

1984 г.

«Время желаний» (реж. Ю. Райзман) – Владимир Дмитриевич

1987 г.

«Гнездо глухаря» (телеспектакль, реж. В. Плучек, В. Чириков) – Судаков

«Холодное лето пятьдесят третьего» (реж. А. Прошкин) – Копалыч/Старобогатов

Озвучивание мультипликационных фильмов

1960 г.

«Машенька и медведь» (реж. Р. Качанов)

«Про козла» (реж. И. Боярский, В. Кучеровский)

1961 г.

«Фунтик и огурцы» (реж. Л. Аристов)

«Муравьишка-хвастунишка» (реж. В. Полковников)

«МУК» № 5 (реж. В. Пекарь, В. Попов) «Ключ» (реж. В. Атаманов)

1962 г.

«Зеленый змий» (реж. В. Полковников)

1963 г.

«Бабушкин козлик» (реж. Л. Альмарик)

1964 г.

«Кот-рыболов» (реж. В. Полковников)

«Кто поедет на выставку?» (реж. В. Дегтярев)

«Жизнь и страдания Ивана Семенова» (реж. В. Курчавский, В. Серебряков)

«Лягушонок ищет папу» (реж. В. Качанов)

«Приключения запятой и точки» (реж. Н. Федоров)

1965 г.

«Пастушка и трубочист» (реж. Л. Атаманов)

«Чьи в лесу шишки?» (реж. М. Каменецкий, И. Уфимцев)

«Портрет» (реж. В. Качанов)

1966 г.

«Рикки-Тикки-Тави» (реж. А. Снежко-Блоцкая); «Про злую мачеху» (реж. В. и З. Брумберг); «Происхождение вида» (реж. Е. Гамбург); «Хвосты» (реж. В. Полковников)

1967 г.

«Паровозик из Ромашкова» (реж. В. Дегтярев)

«Кузнец-колдун» (реж. П. Саркисян)

«Легенда о злом великане» (реж. И. Иванов-Вано)

«Межа» (реж. В. Котеночкин)

«Машина времени» (реж. В. и З. Брумберг) «Раз-два, дружно!» (реж. В. Полковников)

«Слоненок» (реж. Е. Гамбург)

«Маугли: Ракша» (реж. Р. Давыдов)

«Ну и Рыжик!» (реж. М. Каменецкий)

1968 г.

«Самый большой друг» (реж. П. Носов); «Маугли: Похищение»

(реж. Р. Давыдов); «Чуня» (реж. Ю. Прытков)

1969 г.

«Ну, погоди!», выпуск 1 (реж. В. Котеночкин)

«Маугли: Последняя охота Акелы» (реж. Р. Давыдов)

1970 г.

«Ну, погоди!», выпуск 2 (реж. В. Котеночкин)

«Обезьяна с острова Саругасима» (реж. М. Ботов)

«Сказка сказывается» (реж. И. Аксенчук); «Маугли: Битва» (реж. Р. Давыдов)

1971 г.

«Ну, погоди!», выпуск 3 (реж. В. Котеночкин)

«Маугли: Возвращение к людям» (реж. Р. Давыдов)

«Ну, погоди!», выпуск 4 (реж. В. Котеночкин)

1972 г.

«Ну, погоди!», выпуск 5 (реж. В. Котеночкин)

1973 г.

«Ну, погоди!», выпуск 6 (реж. В. Котеночкин)

«Ну, погоди!», выпуск 7 (реж. В. Котеночкин)

1974 г.

«Ну, погоди!», выпуск 8 (реж. В. Котеночкин)

«Мешок яблок» (реж. В. Бордзиловский)

1976 г.

«Ну, погоди!», выпуски 9, 10 (реж. В. Котеночкин)

1977 г.

«Ну, погоди!», выпуск 11 (реж. В. Котеночкин)

1978 г.

«Ну, погоди!», выпуск 12 (реж. В. Котеночкин)

«Подарок для самого слабого» (реж. Л. Каюков)

1979 г.

«Летучий корабль» (реж. Г. Бардин)

1980 г.

«Ну, погоди!», выпуск 13 (реж. В. Котеночкин)

1981 г.

«Так сойдет» (реж. Ю. Прытков)

1982 г.

«Травяная западенка» (реж. В. Фомин)

1983 г.

«Волчище – серый хвостище» (реж. Г. Баринова)

1984 г.

«Ну, погоди!», выпуск 14 (реж. В. Котеночкин)

1985 г.

«Ну, погоди!», выпуск 15 (реж. В. Котеночкин)

1986 г.

«Ну, погоди!», выпуск 16 (реж. В. Котеночкин)